

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Contribución al estudio de la alteridad en los relatos
fantásticos de Henri de Régnier**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Nuria Cabello Andrés

DIRECTORES

Ignacio Iñarrea Las Heras

Anne Marie Reboul Díaz

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ALTERIDAD EN
LOS RELATOS FANTÁSTICOS DE HENRI DE RÉGNIER**



TESIS DOCTORAL

**Contribución al estudio de la alteridad en los relatos
fantásticos de Henri de Régnier**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Nuria Cabello Andrés

DIRECTORES

Ignacio Iñarrea Las Heras

Anne Marie Reboul Díaz

Madrid 2019

PORTADA: *El Ridotto de Venecia* de Pietro Longhi (c. 1750)



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Nuria Cabello Andrés

con número de DNI/NIE/Pasaporte 16570961J, estudiante en el Programa
de Doctorado Estudios Franceses,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Contribución al estudio de la alteridad en los relatos fantásticos de Henri de Régnier

y dirigida por: _____

Ignacio Iñarrea Las Heras

Anne Marie Reboul

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 29 de abril de 20 19

Fdo.: _____

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mis directores de tesis, D. Ignacio Iñarrea Las Heras y Dña. Anne Marie Reboul Díaz, por sus sabios consejos, su paciencia y la confianza que siempre han demostrado tener en mí.

A los miembros del Departamento de Filologías Modernas de la Universidad de La Rioja, por su apoyo a lo largo de esta investigación.

Al departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, por su interés y ánimo en los años que tuve el honor de pertenecer a dicho departamento.

A Mme Marie-Thérèse Richard Hernandez de la Universidad Sorbonne Nouvelle –Paris III y a M. Dominique Rabaté, antiguo director del Centre de Recherches *Modernités* de la Universidad Michel de Montaigne –Bordeaux III, por la acogida y ayuda que ambos me prestaron durante mis estancias de investigación.

Por último, pero especialmente, a mi familia y amigos, que nunca dudaron de que este momento llegaría.

ÍNDICE

RESUMEN	xi
ABSTRACT	xiii
INTRODUCCIÓN	p. 1
0.1. Presentación	p. 3
0.2. Hipótesis de partida	p. 4
0.3. La investigación anterior a Henri de Régnier	p. 8
0.4. El corpus de estudio	p. 16
I. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS	p. 19
1. Lo Fantástico: problemas de delimitación	p. 21
1.1. Etimología y definición de lo fantástico	p. 23
1.1.1. Definiciones de lo fantástico	p. 23
1.2. La sociedad racionalista y el resurgir de lo sobrenatural	p. 25
1.3. El cuento: forma narrativa privilegiada	p. 34
1.4. Procedimientos narrativos	p. 37
1.5. La “irrupción”	p. 44
1.6. La literatura fantástica fin de siglo	p. 46

1.6.1. E.T.A. Hoffmann: el punto de partida alemán	p. 47
1.6.2. Walter Scott: lo sobrenatural agradable	p. 50
1.6.3. Charles Nodier: el visionario francés	p. 53
1.6.4. El cambio de perspectiva. El resurgir del Idealismo	p. 56
1.6.5. Edgar Allan Poe: el fantástico patológico	p. 60
1.6.6. Un fantástico de la nuance	p. 65
 2. La Alteridad y la Identidad	 p. 71
2.1. El concepto de alteridad	p. 71
2.2. La configuración del Yo	p. 74
2.3. La alteridad: un concepto poliédrico	p. 77
2.4. La literatura y la alteridad	p. 80
2.4.1. La literatura fantástica clásica y la alteridad	p. 806
2.5. La alteridad, del Romanticismo	
a la literatura fin de siglo	p. 82
2.5.1. La alteridad frente a la identidad: Gérard de Nerval	p. 83
2.5.2. La alteridad en la identidad: Arthur Rimbaud	p. 84
2.6. El concepto de símbolo en la literatura fin de siglo	p. 88
2.7. El mito y el Simbolismo	p. 96

2.7.1. Narciso, la ilustración del poeta simbolista	p. 101
2.7.2. Psique y “le logis intérieur”	p. 106
2.7.3. Orfeo: el poeta de l’Idéal	p. 109
2.7.4. Pigmalión: el artista-creador	p. 112
2.8. La alteridad en la literatura fantástica fin de siglo	p. 117
II. LA MANIFESTACIÓN DE LA ALTERIDAD EN LOS RELATOS FANTÁSTICOS DE HENRI DE RÉGNIER.	p. 121
1. Puertas de/a la alteridad	p. 127
1.1. Laberinto	p. 128
1.1.1. Laberinto simple	p. 134
1.1.1.1. Los desvaríos de la memoria: <i>Le jet d’eau</i>	p. 135
1.1.1.2. El laberinto de la escritura: <i>L’Encrier rouge</i>	p. 138
1.1.1.3. La imposibilidad: <i>L’écritoire</i>	p. 141
1.1.2. Doble laberinto	p. 142
1.1.2.1. El laberinto de la perversión: <i>Le mystère de Fontefrède</i>	p. 143
1.1.2.2. <i>Le pavillon fermé</i> o el pasado ¿recobrado?	p. 146
1.1.2.3. El laberinto del ser: <i>Les dîners singuliers</i>	p. 154
1.1.3. Triple laberinto	p. 157
1.1.3.1. La <i>hantise</i> interior:	

<i>Le récit de la dame des sept miroirs</i>	p. 157
1.1.3.2. El laberinto de la conciencia: <i>L'Entrevue</i>	p. 161
1.1.3.3. El laberinto de los remordimientos:	
<i>Le signe de la clef et de la croix</i>	p. 167
1.1.3.4. El laberinto del destino:	
<i>La courte vie de Balthazar Aldramin Vénitien</i>	p. 171
1.1.3.5. El laberinto de la nostalgia: <i>Le Ménechme</i>	p. 177
1.1.3.6. El laberinto del alma: <i>La maison magnifique</i>	p. 179
1.1.4. Conclusiones parciales	p. 181
1.2. Espejos	p. 184
1.2.1. <i>Le jet d'eau</i>	p. 190
1.2.2. <i>Les dîners singuliers</i>	p. 192
1.2.3. <i>Le récit de la dame des sept miroirs</i>	p. 194
1.2.4. <i>L'Entrevue</i>	p. 196
1.2.5. <i>La courte vie de Balthazar Aldramin, vénitien</i>	p. 200
1.2.6. <i>La maison magnifique</i>	p. 204
1.2.7. Conclusiones parciales	p. 205
1.3. Máscaras	p. 207
1.3.1. Representaciones icónicas: Retratos y Estatuas	p. 211

1.3.1.1. Retratos	p. 212
1.3.1.1.1. <i>Le secret de la Comtesse Barbara</i>	p. 215
1.3.1.1.2. <i>Le portrait de la Comtesse Alvenigo</i>	p. 220
1.3.1.1.3. <i>Le pavillon fermé</i>	p. 228
1.3.1.2. Estatuas	p. 231
1.3.1.2.1. <i>La femme de marbre</i>	p. 233
1.3.1.2.2. <i>Les dîners singuliers</i>	p. 243
1.3.1.2.3. <i>Le récit de la dame des sept miroirs</i>	p. 244
1.3.1.2.4. <i>Le heurtoir vivant</i>	p. 248
1.3.2. Maniqués y marionetas	p. 253
1.3.2.1. Maniqués	p. 253
1.3.2.1.1. <i>Le testament du Comte Arminati</i>	p. 256
1.3.2.1.2. <i>Le mystère de Fontefrède</i>	p. 263
1.3.2.1.3. <i>Manuscrit trouvé dans une gondole</i>	p. 267
1.3.2.2. Marionetas	p. 275
1.3.2.2.1. <i>Marceline ou la punition fantastique</i>	p. 280
1.3.2.2.2. <i>Masques</i>	p. 289
1.3.3. Conclusiones parciales	p. 291
1.4. Estados de consciencia alterados:	
el sueño, la locura	p. 294

1.4.1. Evolución del pensamiento en torno	
al sueño y locura en el siglo XIX	p. 300
1.4.1.1. Gérard de Nerval: <i>le salut du rêve</i>	p. 302
1.4.1.2. Guy de Maupassant: la <i>hantise</i> de la locura	p. 304
1.4.1.3. R.L. Stevenson, “Un chapitre sur les rêves”:	
sueño y creación	p. 312
1.4.2. <i>Rêve, rêverie</i> y locura en Henri de Régnier	p. 316
1.4.2.1. Diario de un paranoico:	
<i>Le secret de la Comtesse Barbara</i>	p. 330
1.4.2.2. El tormento de la culpa:	
<i>Le testament du Comte Arminati</i>	p. 334
1.4.2.3. El alucinado obsesivo: <i>Le jet d’eau</i>	p. 336
1.4.2.4. El maníaco: <i>Le heurtoir vivant</i>	p. 337
1.4.2.5. La perversidad: <i>Le mystère de Fontefrède</i>	p. 340
1.4.2.6. La locura de amor: <i>Anecdote du duc d’Aléria</i>	p. 341
1.4.3. Conclusiones parciales	p. 344
2. La alteridad manifestada	p. 347
2.1. Del espacio realista al espacio altérico	p. 350
2.1.1. El espacio del <i>passé vivant</i> : <i>L’Entrevue</i> ,	

<i>Le pavillon fermé, Le Ménechme y</i>	
<i>Le portrait de la Comtesse Alvenigo</i>	p. 353
2.1.2. El espacio atemporal: <i>Les dîners singuliers,</i>	
<i>La mort de M. De Nouâtre et de Madame de Ferlinde,</i>	
<i>La maison magnifique y</i>	
<i>Le récit de la dame des sept miroirs</i>	p. 375
2.1.3. Conclusiones parciales	p. 388
2.2. Presencias altéricas	p. 389
2.2.1. La naturaleza monstruosa del hombre:	
<i>La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde</i>	p. 391
2.2.2. Apariciones fantasmales: <i>La lettre</i>	p. 393
2.2.3. El doble ideal: <i>L'Entrevue, Le Ménechme</i>	p. 398
2.2.4. Conclusiones parciales	p. 415
CONCLUSIONES GENERALES	p. 417
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 427

RESUMEN

Contribución al estudio de la alteridad en los relatos fantásticos de Henri de Régnier

Esta tesis pretende establecer las bases de la importancia que posee el concepto de alteridad en el mecanismo que desencadena el efecto fantástico en la literatura llamada fantástica. El concepto de alteridad, en este sentido, ha sido considerado como el elemento perturbador que irrumpe en el universo cotidiano de los personajes.

En la primera parte de esta investigación, la profundización en el concepto de fantástico nos ha permitido observar las diversas transformaciones que fueron operándose desde la introducción de este tipo de producciones en la literatura francesa de la época romántica, hasta las plasmaciones propias del fin de siglo francés. Asimismo, a través del análisis de la alteridad, hemos podido apreciar una evolución semejante, que avanza desde la manifestación exteriorizada, propia de los primeros años de las producciones fantásticas, hasta la interiorización que caracteriza la época fin de siglo, momento en el que la alteridad evidencia claramente el conflicto identitario que desgarró la sociedad y que se refleja en la producción literaria de este periodo.

La segunda parte de nuestra investigación se ha centrado en el estudio de la alteridad en la narrativa fantástica de Henri de Régnier. Para ello, hemos seleccionado un corpus de veintitrés relatos del autor, pertenecientes a las colecciones *La canne de jaspe* (1897), *Les Amants singuliers* (1901), *Esquisses Vénitiennes* (1906), *Couleur du temps* (1909), *Le plateau de laque* (1913), *Histoires Incertaines* (1919) y *Les bonheurs perdus* (1924). Como se puede apreciar, dichas obras recorren la vida literaria del autor y nos ofrecen una visión completa de la producción cuentística de Henri de Régnier.

La alteridad adquiere en la obra fantástica de Régnier una dimensión amplia, motivada en parte por su adhesión al movimiento simbolista y su concepción del

símbolo, siempre patente en sus trabajos. Así, el relato fantástico de Henri de Régnier no puede separarse nunca del cuento simbolista, conjunción que abre un sinfín de matices y de interpretaciones. El objetivo fundamental ha sido demostrar de qué manera símbolos considerados como eminentemente simbolistas, tales como el laberinto, el espejo y la máscara –símbolos que, por otra parte, ya estaban presentes en la literatura fantástica romántica- son puertas, umbrales que nos dan acceso a la alteridad. Como decimos, estas puertas son “símbolos” altamente significativos en el movimiento simbolista y, por ello, no hemos perdido de vista la estrecha relación existente, a nuestro juicio, entre la alteridad en los relatos fantásticos de Henri de Régnier y la estética del cuento simbolista.

Nuestro análisis también ha abordado los diferentes estados de conciencia que permiten ese acceso a la alteridad en los relatos de Henri de Régnier. Así, hemos incluido el estudio del sueño y de los estados mentales perturbados, principalmente la locura. Hemos prestado especial atención, una vez más, a la correlación entre el sueño como “puerta” a la alteridad y el sueño y la *rêverie* como elementos organizadores de la estética simbolista de Régnier.

Por último, hemos analizado la tipología de las manifestaciones de la alteridad en los relatos de Régnier. Nuestra propuesta presenta un esquema basado en cómo la transformación del espacio en un espacio que hemos llamado altérico se descubre fruto de la concepción particular del tiempo en Henri de Régnier. Así, el tiempo altérico contribuye de forma esencial a la creación de ese espacio altérico en el que se manifiestan las diferentes presencias altéricas que, en nuestro corpus, han revestido la forma de apariciones fantasmales, de monstruo y de la figura del doble.

Palabras clave: *alteridad, relato fantástico, Henri de Régnier, simbolismo.*

ABSTRACT

Contribution to the study of otherness in the fantasy stories of Henri de Régnier

The aim of this thesis is to establish the bases for the importance of the concept of otherness in the mechanism which gives rise to the fantasy effect in so-called fantasy literature. The concept of otherness, in this sense, is considered as the disturbing element that invades the characters' everyday world.

In the first part of this research, deepening our understanding of the concept of fantasy allowed us to observe the various transformations that occurred between the emergence of this type of writing in the French literature of the romantic period and the specific forms of the *fin de siècle*. In addition, through the analysis of otherness, we observed a similar development, progressing from the externalisation typical of the early years of fantasy writing to the internalisation that characterised the *fin de siècle*, a time at which otherness was a clear demonstration of the conflict of identity tearing society apart, which is reflected in the literary works of this period.

The second part of our research focused on the study of otherness in the fantasy narrative of Henri de Régnier. To this end, we selected a corpus of twenty-three of the author's stories, from the collections *La canne de jaspe* (1897), *Les Amants singuliers* (1901), *Esquisses Vénitiennes* (1906), *Couleur du temps* (1909), *Le plateau de laque* (1913), *Histoires Incertaines* (1919) and *Les bonheurs perdus* (1924). As can be seen, these works span the author's literary lifetime, offering us a comprehensive overview of Henri de Régnier's story writing output.

In Régnier's fantasy works, otherness acquires a broad dimension, driven partly by his adherence to the symbolist movement and his conception of the symbol, always evident in his works. The fantasy story writing of Henri de Régnier cannot, therefore, be

separated from symbolist story writing, a conjunction that is open to myriad nuances and interpretations. Our primary aim has been to demonstrate how symbols considered to be eminently symbolist, such as the labyrinth, the mirror and the mask - symbols which, at the same time, were already present in fantasy literature of the romantic era - are portals or thresholds that allow access to otherness. As we suggest, these portals are highly significant ‘symbols’ in the symbolist movement and, because of this, we have not lost sight of the close relationship which exists, in our view, between otherness in Henri de Régnier’s fantasy stories and the aesthetics of symbolist story writing.

Our analysis has also addressed the different states of consciousness that allow access to otherness in the stories of Henri de Régnier. We have therefore included the study of dreams and disturbed mental states, mainly madness. We have paid particular attention, once again, to the correlation between dreams as a ‘portal’ to otherness and dreams and *reverie* as organisers of Regnier’s symbolist aesthetics.

Finally, we analysed the types of manifestations of otherness in Regnier’s stories. Our concept presents a schema based on how the transformation of space within a space that we have called ‘other’ is revealed through the particular conception of time in Henri de Régnier’s work. Thus, other time makes an essential contribution to the creation of this other space in which the various other presences appear, which in our corpus have taken the form of ghostly apparitions, monsters and doubles.

Key words: *otherness, Henri de Régnier, fantasy stories, symbolism.*

INTRODUCCIÓN

0.1. Presentación

La presente investigación tiene como objeto de estudio la manifestación de la alteridad en los relatos fantásticos de Henri de Régnier. La estructura de este trabajo se fundamenta en dos partes diferenciadas. La primera, de ámbito más teórico y metodológico, aspira a establecer el vínculo entre los conceptos de fantástico y de alteridad y su presencia en la literatura fantástica. Así pretendemos demostrar que el concepto de alteridad es un rasgo definitorio importante de la literatura fantástica.

La segunda parte de nuestro trabajo se centra en el estudio de la alteridad en los cuentos fantásticos de Henri de Régnier. Para ello, partiremos de los resultados obtenidos en la primera parte y analizaremos una serie de símbolos que llamaremos “puertas *de* y *a* la alteridad”. Comenzaremos por el laberinto, que en Henri de Régnier adopta diversas tipologías y que nos guiará hasta el centro simbólico que permitirá la exploración identitaria. El laberinto nos confrontará con la segunda puerta: el espejo, símbolo ambivalente en los relatos de Henri de Régnier y que revela siempre la introspección. Junto al espejo, estudiaremos otro símbolo altamente significativo, la máscara, en la que englobaremos, por un lado, las representaciones icónicas (retratos y estatuas), cuyo rasgo específico será la animación, y, por otro lado, los maniqués y las marionetas, que sirven, entre otros aspectos, para plasmar la importancia del pasado en Henri de Régnier, así como para mostrar la importancia del cuestionamiento del *yo* en tanto que entidad fragmentada y no unitaria.

Después de analizar estos elementos que parten del exterior para ir adentrándose en el cuestionamiento identitario, nos detendremos en el estudio del sueño y de la locura, como puertas *de* y *a* la alteridad que pertenecen al ámbito plenamente interiorizado del sujeto. Así, veremos la importancia que reviste el sueño, la *rêverie* y la

locura en los relatos de nuestro corpus. Estos símbolos aparecen interrelacionados y darán cuenta del conflicto identitario de los personajes de los relatos.

El estudio de estas puertas nos conducirá al último estadio de nuestra investigación: la manifestación de la alteridad. Analizaremos, entonces, la plasmación de un espacio interiorizado que, junto a la actualización del tiempo pasado, crearán un espacio nuevo, altérico. Ese espacio que se transforma con la ayuda del tiempo, también altérico, será el escenario necesario para la materialización de lo que llamaremos presencias altéricas: el monstruo, la aparición fantasmal y la figuración del doble. Estas tres manifestaciones altéricas serán las diferentes etapas en la aceptación de la alteridad, que permitirá la superación de la desintegración identitaria y, por consiguiente, la asunción de la plena identidad.

0.2. Hipótesis de partida

El tema de esta tesis plantea una serie de cuestiones que vamos a exponer en esta introducción: ¿Por qué lo fantástico?, ¿por qué la alteridad? y, sobre todo, ¿por qué Henri de Régnier? Estas cuestiones conllevan, a nuestro entender, una serie de obligaciones que esta investigación debe cumplir.

La primera es la profundización exhaustiva en el campo de lo fantástico literario. La literatura fantástica es un campo ampliamente estudiado en el siglo XX y en estos primeros años del siglo XXI; a pesar de ello, dada la naturaleza de su objeto de estudio, el tema no parece ni mucho menos agotado y sigue suscitando un enorme interés. No pretendemos ofrecer una posición definitiva. Primero porque nos resultaría imposible; pero, además, porque no constituye nuestro objetivo fundamental. Nuestro interés se

centra en analizar uno de los aspectos que consideramos esenciales para entender la manifestación de lo fantástico: la alteridad.

En ese sentido, la conceptualización y la delimitación de lo fantástico nos permitirán acotar con mayor precisión un campo ya de por sí bastante ambiguo. Para ello, llevaremos a cabo la consulta y análisis, tanto de los estudios clásicos consagrados a lo fantástico y a la literatura fantástica como de las nuevas perspectivas abiertas por las investigaciones más recientes. El estudio de las diferentes teorías sobre lo fantástico, así como de las clasificaciones tanto temáticas como formales, nos servirá para establecer la estrecha conexión existente entre la alteridad y lo fantástico. Asimismo, la evolución en la manera de entender y plasmar lo fantástico en la literatura nos permitirá constatar que dicho cambio responde precisamente a una evolución de las mentalidades.

Si tomamos como ejemplo una de las definiciones más reproducidas, lo fantástico “ manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable, dans le monde réel. [...] Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle ”¹, observamos que lo sobrenatural se manifiesta como una alteridad que perturba nuestra existencia racional y apacible y provoca la trasgresión de nuestras “leyes” espaciales, temporales y de la “materia”. Según nuestro planteamiento esta alteridad constituye un elemento definitorio y esencial de lo fantástico y, en consecuencia, representa una constante en todo relato fantástico.

La segunda obligación concierne al estudio del concepto de alteridad y de su relación con otros campos del saber. Esto nos dará las bases para definirla y delimitarla con precisión y así avanzar en el objetivo de asentar de manera coherente y fiable la hipótesis de partida de esta tesis, es decir, la estrecha relación entre el concepto de alteridad y la literatura fantástica.

¹ Roger Caillois, *Images, Images...*, París, José Corti, 1966, p. 15.

Esta noción de alteridad está asimismo íntimamente ligada a las actitudes y a las concepciones tanto filosóficas como sociales del siglo XIX. Partimos de la base de que puede observarse en este concepto de alteridad una evolución continua desde los inicios de la humanidad hasta el desgarramiento propio del siglo XX. El movimiento simbolista, al que pertenece esencialmente Henri de Régnier, adopta, en buena medida, gran parte de las teorías románticas, fundamentalmente las ideas sobre el símbolo y la existencia de una realidad superior, adaptándolas a su nueva visión del mundo.

La época finisecular está marcada por una crisis existencial, llamada en incontables ocasiones *nouveau mal de siècle*, por sus similitudes con el mal de siglo romántico, que no hace sino poner de manifiesto el conflicto interior que desgarraba la concepción unitaria del *yo*. Los autores de este periodo reflejarán en sus personajes de ficción las inquietudes que les acechan, convirtiéndolos en sus propios *alter ego*. A su vez, esos personajes sufrirán la exteriorización de dicha amenaza en el interior de la propia ficción, en tanto que figuraciones de ese *yo* escindido del autor. Los autores situarán a sus personajes de ficción frente a la misma relación de conflicto en la que ellos se perciben a sí mismos, es decir, en tanto que *yo* problematizado y confrontado a una percepción no unitaria de su identidad. En este sentido, la confrontación con su otro *yo* significa también la confrontación con su personalidad compleja, compuesta por facetas múltiples y, en ningún caso, unitaria o simple.

La importancia del mito de Narciso en este fin de siglo se enmarca dentro de esta tendencia. Narciso contemplándose en el agua, adquiere para los escritores simbolistas una significación suplementaria, ausente en otros momentos de la historia literaria. El poeta se identifica con Narciso, que observa su reflejo en el agua. Esta contemplación es problematizada, porque Narciso no es capaz de ver más allá, de conocerse, de aunar en

una visión unitaria todas las facetas que componen su yo, así se verá condenado y perecerá.

Por consiguiente, consideramos que la alteridad constituye el rasgo esencial y fundador de lo fantástico propio del periodo finisecular y se configura como el cimiento sobre el que se asientan las producciones fantásticas. Así, por ejemplo, desde un punto de vista semántico, los temas recurrentes ponen en escena una alteridad amenazadora que confronta una “realidad” material, cotidiana, que es la nuestra, con una realidad que no forma parte de nuestra vida de todos los días, que está más allá; a nivel estilístico, las diferentes estrategias discursivas tienen como objetivo representar la ambigüedad y la ambivalencia, actualizando, “realizando”, pero a la vez creando un efecto de irrealidad. Por último, a nivel pragmático, entraríamos en el concepto de duda de Todorov, para quien lo fantástico se disuelve si la duda se resuelve. Sin embargo, es importante resaltar que lo esencial no es el resultado final de la duda, sino la duda en sí. La existencia misma de una duda en el lector convierte el relato fantástico en un relato construido por y para generar este efecto final –esencial–, como Poe enuncia en *The Philosophy of Composition* (1846). Consideramos que ese efecto es otra faceta más de la alteridad que caracteriza lo fantástico.

La tercera obligación se refiere al autor escogido: Henri de Régnier. La elección de este autor es fruto de la combinación de varios aspectos. En primer lugar, la época en la que este autor vivió y escribió, el “fin de siglo” del XIX, momento fascinante de la literatura francesa, etapa de cambio en todos los ámbitos de la literatura, y también, como hemos visto, en el género fantástico. En segundo lugar, la esencia misma de la obra de Henri de Régnier, que explora constantemente las fronteras de la identidad y el conocimiento de uno mismo. La alteridad adquiere en la obra fantástica reigneriana una dimensión más amplia, motivada fundamentalmente por su adhesión al movimiento

simbolista y una concepción del símbolo siempre patente en sus escritos. Por último, y esto es aquí lo más importante, los estudios consagrados a Henri de Régnier hasta el momento no abordan el tema de la alteridad en sus relatos fantásticos. Por lo tanto, considero que se trata de un campo inexplorado, en el que merece la pena profundizar.

0.3. La investigación anterior sobre Henri de Régnier

Henri de Régnier es un autor olvidado hoy en día, reducido a algunas anotaciones esporádicas en las historias de la literatura o en colecciones recopilatorias. En este sentido, desde su fallecimiento en 1936, los estudios a él consagrados son escasos.

Desde su muerte, el silencio crítico es prácticamente completo, a excepción de una serie de artículos publicados en un número de la revista *Le divan* en 1956, con motivo del vigésimo aniversario de su fallecimiento; el ensayo, poco afectuoso, de Emmanuel Buenzod, titulado *Henri de Régnier* y publicado en 1966; y los destacados estudios de Mario Maurin en las décadas de los sesenta y setenta., fundamentalmente el trabajo titulado *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, en el que el autor analiza el motivo del laberinto y la obsesión por la duplicidad en la obra novelística de Henri de Régnier. Será a finales del siglo XX y en estos años de siglo XXI cuando parece haber un repunte, motivado creemos por dos razones fundamentales: la liberación de los derechos de sus obras en 2006 y la conmemoración en 2014 del 150 aniversario de su nacimiento. Este reavivado interés se ha ido consolidando con la aparición de estudios centrados en su vida y su obra. Así por ejemplo el segundo volumen de *Contes symbolistes* aparecido en 2011 presenta una nueva edición de *La canne de jaspe* de Henri de Régnier con un estudio introductorio a cargo de Bertrand Vibert y de Marc

Béghin. Esta edición crítica es de enorme interés a la hora de observar la óptica novedosa con la que van a abordarse las investigaciones posteriores como las de Bernard Quiriny, *Monsieur Spleen : notes sur Henri de Régnier* (2013), un ensayo subjetivo en el que el autor aborda ciertos aspectos característicos de la poética de Henri de Régnier; el trabajo colectivo, dirigido por Bertrand Vibert, *Henri de Régnier : tel qu'en lui-même enfin ?* (2014), que recoge artículos de varios investigadores sobre diferentes aspectos de la prosa y de la poesía de Henri de Régnier, aspectos que inciden tanto en los rasgos más valorados del autor como en aquellos aspectos que le valieron las críticas de sus coetáneos; es necesario destacar asimismo la obra de Patrick Besnier, *Henri de Régnier : de Mallarmé à l'Art déco* (2015)², que analiza la vida y la obra literaria del autor siguiendo un recorrido biográfico, lo que consideramos de gran valor para poder apreciar todos los aspectos que influyen y se reflejan en su obra.

En la misma línea se sitúan los siguientes artículos de Bertrand Vibert, publicados en 2012 “ *Les Cahiers* d’Henri de Régnier, ou le laboratoire du songe ” y “ Les histoires incertaines d’Henri de Régnier, des récits minimaux ? ”³, que se centran en analizar dos de las formas literarias practicadas por Henri de Régnier, los diarios y las formas breves.

Igualmente, en los últimos años, han visto la luz trabajos que conciernen de manera más tangencial a Henri de Régnier: los dedicados a su esposa Marie de Heredia o las diferentes recopilaciones de correspondencia con autores de su entorno literario como André Gide, Pierre Louÿs, o Francis Jammes.

² Remitimos a la bibliografía para la consulta de las referencias completas de estos estudios.

³ Bertrand Vibert, “ *Les Cahiers* d’Henri de Régnier, ou le laboratoire du songe ” en *Les journaux d’écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, C. Meynard, dir., Berna, Peter Lang, 2012.

Bertrand Vibert, “ Les histoires incertaines d’Henri de Régnier, des récits minimaux ? ” en *Le Récit minimal : entre inaction et non-événement*, F. Revaz , S. Bedrane, y M. Viegnes, eds., París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

Es importante destacar asimismo la presentación en los últimos años de varias tesis doctorales. Así por ejemplo la investigación de Géhane Essawy, *Henri de Régnier romancier : du psychologique au narratif : à la recherche d'un moi et d'un amour perdus* (2000), que analiza el tratamiento y la plasmación del sentimiento amoroso en la narrativa de Henri de Régnier. Adeline Leguy, en *Henri de Régnier et Venise* (2002), estudia la significación de la ciudad de Venecia en Henri de Régnier, tanto desde el punto de vista personal como literario, partiendo del análisis de su obra *L'Altana ou la vie vénitienne*. Asimismo, Marina Krasnova, con *Les mondes parallèles dans l'œuvre de Henri de Régnier : Histoires Incertaines* (2003), aborda de manera tangencial y parcial la aparición de lo fantástico en la colección *Histoires incertaines*, centrándose en el estudio de la concepción espacial y temporal de Henri de Régnier en esta colección. Émilie Yaouanq Tamby muestra los rasgos característicos de los cuentos escritos en el periodo finisecular en los ámbitos francófono e hispánico para mostrar la dificultad a la hora de definirlos y delimitarlos en su estudio *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)* (2011). Una parte importante de esta investigación, por lo tanto, está consagrada a la cuentística de Henri de Régnier. Por último, queremos citar la tesis de Élodie Dufour, *Comment peut-on être classique au tournant des XIXe et XXe siècles ?*, que investiga los rasgos esenciales de Henri de Régnier, Pierre Boileau y Anatole France para determinar su clasicismo o su modernismo y que configura, a este respecto, un ejemplo fabuloso de análisis del tratamiento del tiempo y del espacio en las novelas del autor que nos ocupa.

Estos trabajos, realizados por especialistas en literatura fantástica y en el movimiento simbolista francés, tienen por objeto de estudio múltiples aspectos de la obra de Henri de Régnier. Sin embargo, no abordan el tema sobre el que yo me he

propuesto investigar: la alteridad en los relatos fantásticos de Henri de Régnier. Por lo tanto, considero que se trata de un campo inexplorado, en el que merece la pena profundizar.

En el ámbito español, la ausencia de estudios sobre Régnier es notable; queremos no obstante destacar la publicación de Carlota Vicens-Pujol de la obra “ *En Espagne* ” d’*Henri de Régnier* en 2017. La autora presenta una nueva edición anotada de los tres viajes que Henri de Régnier realizó a España e incluye una parte hasta el momento inédita⁴.

Queremos destacar, asimismo, la creación de la *Société des lecteurs d’Henri de Régnier*, fundada en 2014 y que se encarga de la conservación de la memoria del autor. Organiza encuentros de estudio y de intercambio y ha puesto en marcha la publicación de un boletín titulado *Tel qu’en songe*, que acoge trabajos originales sobre el autor y que cuenta ya con cuatro números publicados. Cada uno de los números está dedicado a un aspecto destacado de la producción literaria del autor: *Régnier, moderne antimoderne ?* (diciembre 2015), *La réception critique d’Henri de régnier en son temps* (diciembre 2016), *La Double Maîtresse et Le Passé vivant* (diciembre 2017) y *Henri de Régnier lecteur de l’histoire* (octubre 2018).

A pesar de este renacido interés, la relativa falta de atención a Henri de Régnier nos parece desconcertante habida cuenta del prestigio y consideración indiscutible de que gozaba entre sus coetáneos. Numerosos son los artículos que dan cuenta de sus rasgos como poeta o novelista, así como de la publicación de sus trabajos. Su nombre aparece constantemente en revistas de la órbita simbolista como *Le divan*, *La plume* o *La Revue Blanche*, pero también en publicaciones mayoritarias como *Le Mercure de*

⁴ La referencia completa de estas tesis aparece en las Referencias Bibliográficas de esta tesis.

France, La Revue d'histoire littéraire, La Revue de Paris o *La Revue hebdomadaire* entre otras⁵.

Régnier no gusta de declararse bajo la batuta de nadie, se considera un poeta independiente con ciertas afinidades o ideales. No obstante, sentía una admiración desmedida por Mallarmé y nunca faltó a la cita de los *Mardi*. La amistad entre ellos era profunda y, en este sentido, es el nombre que más se repite en sus diarios, *Les Cahiers Inédits*, lo que demuestra la importancia que tiene para Régnier poeta, pero también hombre, la figura de Mallarmé⁶. Los temas recurrentes que aparecen asociados a Mallarmé son: su discurso fascinante y fascinador, su idealismo y su defensa contra las acusaciones de oscuridad.

Casado con Marie de Heredia, su complicidad con José María de Heredia⁷ merece ser destacada y puede explicar, en cierta medida, su deseo de entrar en la Académie Française. Este acceso tuvo lugar en 1911 y no estuvo exento de polémica. La respuesta de Albert de Mun al discurso de recepción de Henri de Régnier es un duro ataque contra Henri de Régnier, representante del movimiento simbolista a ojos de de Mun. Albert de Mun se erigió en portavoz de un grupo de autores que nunca entendieron el arte literario de Régnier, como por ejemplo Paul Léautaud o Henri Clouard. El auténtico homenaje a Henri de Régnier lo llevó a cabo Jacques de Lacretelle en su discurso de recepción a la Académie Française en 1938, ocupando el sillón de su amigo Régnier⁸.

⁵ Aconsejamos la consulta del anexo del artículo de Julien Schuh, “ Henri de Régnier dans les revues (1885-1911) ”, contenido en la base de datos PRELIA, <https://prelia.hypotheses.org/57>, para ver la magnitud de la presencia de Henri de Régnier en las revistas literarias de su época.

⁶ Así dirá de él: “ Mallarmé, un des rares hommes de lettres dont la connaissance ne soit pas une déception ”. Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits (1887-1936)*, París, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2002, noviembre 1888, p. 150.

⁷ José María de Heredia es uno de los poetas destacados del Parnaso, su evolución poética le llevó hacia lo que se ha llamado *L'École Romane*: una vuelta al clasicismo literario, tanto en la forma como en los temas, extraídos en gran parte de la mitología y de la antigüedad clásicas.

⁸ Vid. Referencias Bibliográficas.

Así, Régnier ocupó durante toda su vida un lugar de privilegio entre sus contemporáneos, lugar que hoy en día no se le reconoce. Pasó de una evidente notoriedad⁹ y del respeto, si no la admiración, tanto de sus mayores como de sus sucesores¹⁰, al olvido más completo por parte de la crítica y de la historia de la literatura francesa¹¹, hasta el punto de llegar a poner en duda incluso sus cualidades como escritor.

Esta cuestión está todavía sujeta a discusión; nosotros diremos simplemente que el “mecenazgo” de Mallarmé prueba por sí mismo los valores literarios de Régnier. El Maestro, en una entrevista a Jules Huret, hablará de su admiración por Henri de Régnier y lo definirá como el joven poeta más destacado del movimiento simbolista : “ Celui qui a donné jusqu’ici le plus fort coup d’épaule, Henri de Régnier, qui, comme de Vigny, vit là-bas, un peu loin, dans la retraite et le silence, et devant qui je m’incline avec admiration. Son dernier livre : *Poèmes anciens et romanesques*, est un pur chef-d’œuvre ”¹².

Pero no sólo Mallarmé elogia a Régnier. Heredia, que parece estar en las antípodas de los ideales simbolistas, en los que no ve más que a unos inconformistas que quieren revolucionar la forma poética¹³, dice de él: “ Henri de Régnier, qui me

⁹ Si antes hemos destacado la ausencia de estudios a partir de la muerte del autor, durante su vida literaria la situación es justamente la contraria. A lo largo de su trayectoria literaria, las revistas de la época están repletas de estudios consagrados a sus múltiples facetas. Asimismo, el propio autor fue un colaborador incansable en las mismas, aunando estudios sobre otros escritores y publicaciones propias.

¹⁰ Destacaremos a Villiers de l’Isle-Adam, Lecomte de Lisle, André Gide y Marcel Proust entre otros.

¹¹ Recomendamos la lectura a este respecto de las páginas 11 a 18 de la introducción de la tesis de Elodie Dufour *Comment peut-on être classique au tournant des XIXe et XXe siècles ? Littératures*, Université Grenoble Alpes, 2017, realmente clarificadora del injusto tratamiento de la posteridad con respecto a Henri de Régnier.

¹² Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire*, París, Charpentier, 1891, pp. 64-65.

¹³ “ Oui, la réaction symboliste me paraît provenir de ce quiproquo : que puisque la perfection de la forme et le respect des lois de la poétique avaient produit la platitude, l’insouciance de la forme et le dédain des règles s’imposaient à des novateurs. De là est née cette tentative d’émeute dans la versification ; car il n’y a que cela, vous savez, au fond, dans le mouvement symboliste une *révolution de forme*. Et l’étiquette de “ symbolisme ” ne signifie pas autre chose ”. *Ibid.*, p. 303.

paraît avoir de magnifiques dons de poète qui seront visibles pour tout le monde le jour où il se débarrassera des langes du symbolisme ”¹⁴.

Henri de Régnier se autoproclama simbolista no por gusto de pertenencia a movimientos cerrados, sino por la utilización del símbolo en su obra¹⁵. Su producción literaria es amplia y variada, abarcando todos los campos: la poesía –fundamentalmente- el teatro, la novela, el cuento, la crítica literaria, los escritos de viajes...

Esta posición literaria declarada por el autor ha sido asimismo tema de controversia. Su gusto por la antigüedad y la expresión de una intimidad altamente subjetiva han sido la premisa para dudar del “simbolismo” de Régnier, y se habla en ocasiones de “simbolismo clásico” para referirse a su obra. Una de las razones se encuentra en el hecho de que la obra poética de Régnier no muestra en exceso esa preocupación de intelectualismo y de oscuridad que caracteriza a la mayor parte de sus compañeros de movimiento, sino que se define más bien por la búsqueda de la expresión idealista a través del símbolo, eso sí apoyándose en una novedosa manera de entender la versificación, con la combinación de formas clásicas como el soneto o los versos alejandrinos, con el uso del verso libre:

Je crois que la langue, telle qu'elle est, est bonne. Pour ma part, je m'attache, au contraire, à n'employer, dans mes vers, que des mots pour ainsi dire *usuels*, des mots qui sont dans le *Petit Larousse*. Seulement, j'ai le souci de les restaurer dans leur signification vraie ; et je crois qu'il est possible, avec de l'art, d'en retirer des effets suffisants de couleur, d'harmonie, d'émotion¹⁶.

Su evolución literaria es compleja también; poeta en sus inicios, su paso del Parnaso al Simbolismo bajo la guía constante del Maestro, hacía prever un camino similar al de muchos otros autores, que se posicionaron a la cabeza de movimientos

¹⁴ Jules Huret, *Op. Cit.*, p. 309.

¹⁵ “ Quant à moi, si je suis symboliste, ce n'est pas –croyez-le bien-, par amour des écoles et des classements. J'ajoute l'épithète parce que je mets du symbole dans mes vers. Mais vraiment l'enrégimentement sous des théories, un drapeau, des programmes, n'est pas pour me séduire ”. *Ibid.*, pp. 92-93.

¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

vanguardistas o de “revolución” de los géneros. Sin embargo, su evolución posterior es aparentemente regresiva, con una vuelta a formas más clásicas y a ideales más tradicionales, quizás por su acercamiento a José Maria de Heredia. Con el salto a las formas narrativas en 1893 con la colección *Contes à soi-même*, parece como si la poesía quedara para él en un segundo plano y sus innovaciones poéticas también. O cuando menos, esta es la opinión más extendida. A pesar de este aparente abandono, Henri de Régnier seguirá escribiendo poesía afín a la estética simbolista: *Vestigia Flammae* (1921) o *Flamma tenax* (1928) son claros ejemplos. Además, su prosa nunca puede desligarse de sus concepciones poéticas¹⁷.

Sus colecciones de cuentos muestran esa misma exquisita delicadeza en la utilización de la lengua y de un estilo cuidado que abunda en la utilización del mito y del símbolo. Estos rasgos son especialmente evidentes en *Contes à soi-même* (1893) y *Le trèfle noir* (1895), reunidos posteriormente, junto a los ocho relatos que componen *M. de Amercoeur*, en una colección de conjunto titulada *La canne de jaspe* y publicada en 1897. En esta primera colección de relatos, los rasgos poéticos son sumamente relevantes y se integran en una prosa poetizada. Los símbolos más queridos del autor están presentes de manera obsesiva: el reflejo, el laberinto, la máscara, el desdoblamiento, siempre bajo la óptica del idealismo. Esta característica, sin embargo, no es exclusiva de sus primeras colecciones de cuentos; así, de igual modo que en su obra poética, sus colecciones posteriores estarán impregnadas de sus ideales simbolistas. Un ejemplo revelador lo encontramos en *Esquisses Vénitiennes*, publicada en 1906.

¹⁷ Remitimos aquí a los estudios de Bertrad Vibert, *Poète même en prose* París, Presses Universitaires de Vincennes, 2010 y a la introducción de este mismo autor de la edición de *Contes symbolistes*, Vol. II, Grenoble, ELLUG, 2011.

La faceta fantástica de Henri de Régnier de sus cuentos permanece, como hemos avanzado, prácticamente desconocida. Para Marcel Schneider, este hecho es una injusticia literaria puesto que considera la obra fantástica de Henri de Régnier como el ejemplo perfecto de la literatura fantástica de comienzos de siglo XX. Así, según Schneider, Régnier “ se fait le champion d’un fantastique fondé sur le douteux, l’incertain, le non-dit plus terrible que ce qui est exprimé, sur l’obsession de la dualité fantomale, réfléchi dans un miroir ou dans l’eau, imaginaire parfois, mais toujours redoutée et redoutable ”¹⁸.

Los relatos fantásticos de Henri de Régnier destacan, a nuestro parecer, por su riqueza en símbolos y por su gran originalidad. Régnier combina en ellos su estética simbolista y una nueva manera de entender lo fantástico.

0.4. El corpus de estudio

Los relatos fantásticos de Henri de Régnier participan de la ambigüedad existente en toda su obra, que oscila entre el simbolismo y una escritura más clásica. De todas formas, no encontramos en el conjunto de la obra de este autor, salvo en contadas ocasiones, relatos en los que lo fantástico esté tratado de manera “clásica”, tal y como puede verse en los primeros escritores románticos que incorporaron esta nueva forma, siguiendo la “moda” llegada con Hoffmann. Tampoco podemos afirmar que el fantástico de Régnier sea de la misma naturaleza que el de Poe o el de Maupassant, de carácter psicológico o mórbido.

Los relatos reignerianos son difíciles de clasificar, siempre entre lo estética y lo temáticamente simbolista y lo anecdóticamente fantástico. Estos nunca serán

¹⁸ Marcel Schneider, *Préface* en Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, París, Capitale, 1991, p. 8.

estrictamente fantásticos, como tampoco, exclusivamente simbolistas o clásicos, porque “ ce qu’il recherche, ce sont les correspondances, les évocations mystérieuses entre les lieux, les époques et les sites, les sortilèges qui en émanent, des liens funambulesques qui se tissent dans la réalité et le rêve et qui charment les sens ”¹⁹.

Esta característica destaca en los textos que componen el corpus objeto de estudio de esta tesis. Hemos seleccionado veintitrés relatos pertenecientes a varias colecciones de cuentos del autor que presentan, a nuestro parecer, los rasgos del género fantástico fin de siglo y se articulan en torno a los conceptos de alteridad e identidad. Estos son: *Les dîners singuliers*, *La mort de M. De Nouâtre et de Madame de Ferlinde*, *Le signe de la clef et de la croix*, *La maison magnifique*, *Le récit de la dame des sept miroirs*, *Le heurtoir vivant*, pertenecientes a *La canne de jaspe* (1897) ; *La femme de marbre* y *La courte vie de Balthazar Aldramin Vénitien* de *Les Amants singuliers* (1901) ; *L’Encrier rouge*, *L’écritoire* y *Masques* de *Esquisses Vénitiennes* (1906) ; *Le Ménechme* y *Le portrait de la Comtesse Alvenigo* de *Couleur du temps* (1909) ; *Le secret de la Comtesse Barbara*, *Le testament du Comte Arminati*, *Anecdote du duc d’Aléria* y *La lettre de Le plateau de laque* (1913) ; *L’Entrevue*, *Le pavillon fermé* y *Marceline ou la punition fantastique* de *Histoires Incertaines* (1919) ; *Manuscrit trouvé dans une gondole*, *Le mystère de Fontefrède* y *Le jet d’eau* de *Les bonheurs perdus* (1924). Todos ellos, en su conjunto, recorren la vida literaria del autor y ofrecen una visión completa de su producción cuentística.

No obstante, siempre que consideremos necesario haremos referencia a otras obras del autor.

¹⁹ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, París, 1978, p. 155.

Como conclusión a esta introducción, queremos ceder la palabra a Tancred de Visan, quien creemos resume aguda y sutilmente el legado literario de Henri de Régnier

Qu'Henri de Régnier soit un païen, j'y souscris volontiers, j'y vois même l'explication de son pessimisme. Qu'il soit un classique, je n'y contredis point. Son respect pour une tradition qui nous légua les canons de la beauté éternelle, j'ose aller jusqu'à dire : son naturalisme bien français –lui valurent l'hommage d'une telle épithète. Je tiens à constater sans plus qu'on peut demeurer classique sans être rétrograde. Je veux que les adversaires du symbolisme –s'il en existe encore– admettent avec moi le principe de l'évolution des genres et de la poésie dont Régnier est le meilleur exemple. Sans heurt, sans fracas il aérail les formes métriques surannées, en même temps qu'il répudiait les moules conventionnels où se clichent nos pensées anémiées. Avec l'air de frapper des médailles, de buriner des emblèmes, de tracer des inscriptions, il fait sentir, rentrer en soi, penser.

[...]

Je supplie les partisans de l'expression directe de bien vouloir étudier la forme de Régnier, ses constructions, ses images toujours et nécessairement psychiques. Notre poète a trop le sens de l'évocation pour parler un langage dépouillé d'émoi²⁰.

²⁰ Tancred de Visan, “ Henri de Régnier et la vision centrale ” en *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, pp. 70-71.

I. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

1. Lo Fantástico: problemas de delimitación

Lo fantástico se presenta ante nosotros como un campo vastísimo en el que los teóricos han profundizado con profusión desde el último cuarto de siglo XX. Una característica común se desprende de estos estudios: la complicación a la hora de abordar esta entidad. Louis Vax por ejemplo nos dice :

[...] c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu'elle caractérise. [...] Cessant de désigner un objet à élucider, le mot de fantastique devient un thème de recherche. Un thème qui, loin de se ramasser, se développe. [...] Loin d'être immobile dans l'éternité, l'essence du fantastique ne cesse de se refaire dans le temps²¹.

Así también, Denis Mellier : “ [...] tout discours sur le fantastique ne cesse de souligner comme un préalable le caractère composite, hétérogène et contradictoire, non seulement de son objet, mais aussi des discours qui entendent le définir ”²².

A la luz de muchas de estas investigaciones, parece que estamos ante un elemento no definible, difícil de delimitar y la angustia que crea en el lector semejante situación es prácticamente de la misma magnitud que el sentimiento que aparece cuando “lo fantástico” se manifiesta.

El primer problema que se plantea es qué denominación utilizar. No sabemos muy bien a qué nos enfrentamos: una categoría de espíritu, una categoría estética, un sentimiento, una manera de representación formal, una cualidad que forma parte de la naturaleza del hombre... Las dificultades provienen en gran medida de la enorme confusión a la hora de entender el concepto. Las diversas aproximaciones a lo fantástico han intentado delimitarlo y definirlo a partir de una o varias de estas consideraciones. Así, tendremos aproximaciones más clásicas como la histórica de Pierre-Georges

²¹ Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, París, PUF, 1987, pp. 6, 8.

²² Denis Mellier, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, París, Honoré Champion, 1999, p. 31.

Castex²³ o la temática de Roger Caillois²⁴, otras más centradas en el aspecto sociológico²⁵, en el antropológico²⁶ o en el psicoanalítico²⁷, que también se ha prodigado abundantemente en las aproximaciones a lo fantástico. Junto a estas investigaciones más “humanísticas”, hallamos asimismo otras aproximaciones que intentan centrarse más en aspectos de la ficción fantástica, como es el caso del ya canónico estudio estructuralista de Tzvetan Todorov²⁸ –que ha tenido tantos detractores como seguidores-, y que ha supuesto un hito en los estudios sobre lo fantástico y la literatura fantástica. De igual forma, debido a su acercamiento novedoso a las obras fantásticas, no podemos obviar los estudios de tipo textual, ya sean lingüísticos²⁹ o ficcionales³⁰. Cada una de estas aportaciones ha contribuido al estudio de este vasto y complejo campo: la extensa bibliografía sobre lo fantástico, así lo demuestra. Cada nuevo estudio, cada enfoque novedoso ha ido enriqueciendo los análisis y abriendo nuevas vías de acercamiento; aun con todo, cualquier intento de estudio globalizador

²³ Vid. Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Corti, 1951.

²⁴ Vid. Roger Caillois, *Au Coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965 y Roger Caillois, *Images, images..., Op. Cit.*

²⁵ Vid. Irène Bessière, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974.

²⁶ Jean Fabre, *Le miroir de la sorcière*, París, José Corti, 1992.

²⁷ Sigmund Freud abrió el camino con su estudio titulado *Lo ominoso* en el que analiza el cuento *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann. Vid. Sigmund Freud, *Obras Completas*, vol. 17 (1917-19), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979, pp. 215-251.

Quizás los estudios más representativos en este campo son los de Jean Bellemin-Noël, en especial dos de sus artículos, “De formes fantastiques aux thèmes fantastiques”, *Littérature* 2, mai 1971, pp. 103-119 y “Notes sur le fantastique, textes de Théophile Gautier”, *Littérature* 8, décembre 1972, pp. 3-23.

²⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.

²⁹ Así, por ejemplo, Roger Bozzetto, “Un discours du fantastique ?” en *Du fantastique en Littérature : figures et figurations*, Max Duperray (ed.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, pp. 55-68; Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998; Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous les états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001 y Roger Bozzetto, *Mondes fantastiques et réalités imaginaires*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

³⁰ Mencionaremos en este sentido estudios que pretenden dar cuenta de la consideración de lo fantástico como un producto que se crea y se realiza dentro del marco de la ficción fantástica, como por ejemplo, la propuesta de Jacques Finné, *La Littérature Fantastique, essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980; el estudio sobre la pragmática del texto fantástico de Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000; los estudios de Charles Grivel, *Fantastique-Fiction*, París, “Écriture”, PUF, 1992 y de Denis Mellier, *Op. Cit.*, entre otros, que introducen diferentes aspectos de lo fantástico considerado como estética.

nos parece difícil de emprender, cuando no inviable, dada la complejidad y el carácter polifacético de este campo de investigación.

1.1. Etimología y definición de lo fantástico

Fantastique proviene del vocablo del bajo latín *phantasticus*, que tiene su origen en el término griego *phantastikos*, de *phantasia* (relativo a la imaginación). Juan Herrero Cecilia nos dice que este término griego remite a su vez al verbo *phantasein* que significa “hacer ver de forma aparente”, “producir ilusión” y “aparecer”³¹. La etimología nos permite ver ya la importancia que va a tener la relación de este concepto con todo lo relativo a la imagen, la aparición, la ilusión, el reflejo y, por lo tanto, la duda de la existencia ante un hecho aparentemente real que, no obstante, se nos presenta como “otro”: ajeno, por una parte, a lo que consideramos como perteneciente al espectro de lo cotidiano y de lo realista; y, por otra, alejado de los códigos de lo posible y de lo probable. Así, la relación entre los conceptos de alteridad y fantástico se ve ya respaldada a nuestro juicio por el origen etimológico del vocablo “fantástico”.

1.1.1. Definiciones de lo fantástico

La definición de este concepto ha ido precisándose con el tiempo. Así, la aparición del término *fantastique* asociado a una forma literaria, atestiguada desde mediados del siglo XIX por la mayor parte de los diccionarios franceses, ha discurrido de manera paralela a la aparición y desarrollo del género, con la traducción en 1830 de la obra de Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* (1815).

³¹ Juan Herrero Cecilia, *Op. Cit.*, p. 25.

El diccionario *Le Grand Robert de la Langue Française*³² constata la primera aparición del término *fantastique* como sustantivo desde 1859.

El diccionario *Litttré* introduce la expresión *le fantastique* como “ le genre des contes fantastiques ”³³ a partir de 1863 y el *Dictionnaire de l'Académie* en su 7ª edición, en 1878³⁴.

A este respecto, Jourde y Tortonese nos dicen : “ À partir de là, le mot prend une signification technique au plan littéraire et, se faisant substantif, désigne à lui seul un type de récit, et même une tendance de la littérature moderne ”³⁵.

Así, las definiciones que van a aportar los críticos de literatura fantástica se centrarán precisamente en estos aspectos. Lo fantástico y la literatura fantástica serán estudiados, fundamentalmente, en tanto que categoría estética o, incluso, género literario³⁶.

Las acepciones de *Le Grand Robert de la Langue Française*, del diccionario *Litttré* y del *Dictionnaire de l'Académie* a las que hemos hecho alusión más arriba, introducen una serie de conceptos clave como la relación de lo fantástico con lo sobrenatural, con la imaginación, con la fantasía; entroncando, en cierta manera, con el origen etimológico del término fantástico. Son fundamentalmente estos conceptos los que van a jugar un papel esencial en los diferentes intentos de definición de lo fantástico y la literatura fantástica por parte de los críticos especialistas en este campo de estudio.

³² *Le Grand Robert de la Langue Française* de Paul Robert, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Éditions Le Robert, 1989 (1^{ère} édition 1951-1966), T. 4 Entr-Gril.

³³ Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999 (réimpression de l'édition Hachette, 1877), T. 3 Esquive-Jubis.

³⁴ “ Contes fantastiques, Contes où il est beaucoup question de revenants, de fantômes, d'esprits ”. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 2 vol, Paris, France Expansion, 1972, (reproducción de la 7ª edición de F. Didot, 1878, Vol. 1 (A-H), disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504096> [Consultado el 13 de diciembre de 2016].

³⁵ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visage du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 34.

³⁶ Utilizamos la expresión de género literario sin ánimo de entrar en disquisiciones sobre la naturaleza de un género literario, simplemente nos servimos de ella para referirnos a las plasmaciones literarias de lo fantástico, como, por otra parte, hacen la mayoría de los estudios consagrados a la literatura fantástica.

Así, gran parte de estas definiciones habla de juego entre ficción y realidad, entre los planos de la realidad y de lo sobrenatural, entre lo explicable y lo no explicable... En este sentido, asistimos a la aparición de términos prácticamente sinónimos tanto para el elemento desestabilizador como para la relación realidad-no realidad y las consecuencias que se derivan de ambas situaciones, de tal forma que el uso de palabras como “irrupción”³⁷, “desgarro o ruptura”³⁸, “escándalo”³⁹, “intrusión”⁴⁰, “duda”⁴¹, “transgresión”⁴², “estremecedor”⁴³, -todos ellos referidos a la situación de conflicto que se crea cuando aparece el elemento que rompe las leyes de la vida “real”– será la constante en dichas definiciones.

1.2. La sociedad racionalista y el resurgir de lo sobrenatural

³⁷ “ Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable, dans le monde réel. [...] Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle ”. Roger Caillois, “ De la féerie à la science-fiction. L’image fantastique ”, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁸ “ Le fantastique [...] c’est un produit de rupture, une déchirure soudaine dans l’expérience vécue du quotidien ”. Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, p. 8.

³⁹ “[...] tiendo a considerar la literatura fantástica como aquella en que lo extra-natural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector. Es decir, que de un modo u otro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso”. Antonio Risco, *Literatura Fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, p. 139.

⁴⁰ “ Il [lo fantástico] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle... ”. Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.*, p. 8.

⁴¹ “ ... le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ”. Tzvetan Todorov, *Op. Cit.*, p. 29.

⁴² “El cuento verdaderamente preternatural [...] debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asombro expresado con una seriedad y una sensación de presagio que se van convirtiendo en el motivo principal de una idea terrible para el cerebro humano: la de una suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables”. H.P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 10-11.

⁴³ “ [...] ce qui est tenu pour fantastique serait lié à quelque chose d’inattendu, de bouleversant, de confondant par lequel une certaine habitude de l’existence et du monde sensible serait subitement étourdie ”. Jean-Baptiste Baronian, *Op. Cit.*, p. 22.

A partir de lo expuesto hasta el momento podemos afirmar que para que lo fantástico se manifieste deben entrar en juego una serie de parámetros que podemos identificar como convenciones de la literatura fantástica.

Lo fantástico supone la introducción súbita e inesperada de una circunstancia o acontecimiento que no entra dentro del orden de lo que llamamos realidad. Dicho suceso inexplicable, desestabilizador, rompe las convenciones estáticas de la sociedad acomodada del siglo XIX y pertenece o parece pertenecer a un estado que no entra dentro de los parámetros de lo aceptado y aceptable por y para la razón. La irrupción de dicho elemento provoca en el personaje y, con él, en el lector, un sentimiento de sorpresa, de temor e, incluso en ocasiones, de angustia por la situación generada a partir de esa intrusión. Estos datos son marcados por la mayor parte de los investigadores de la literatura fantástica; como dice Roger Caillois en *Au cœur du fantastique*,

Le fantastique existe non parce que le nombre des possibles est infini, mais parce que, quoique immense, il est limité. Il n'y a pas de fantastique là où il n'est rien de dénombrable ni de fixe, c'est-à-dire les possibles ne sont ni définis ni susceptibles d'être énumérés. Lorsque tout à tout moment peut arriver, rien n'est surprenant et aucun miracle ne saurait étonner. Au contraire, dans un ordre réputé immuable, ou le futur par exemple ne peut répercuter sur le passé, une rencontre qui paraît contredire cette loi ne laisse pas d'inquiéter⁴⁴.

Pierre-Georges Castex sitúa el nacimiento de la literatura fantástica en el siglo XIX como un fenómeno producto del Romanticismo, común a todas las literaturas, pero con un carácter privilegiado en Alemania. El “inventor”, Hoffmann, impulsó este tipo de literatura en el resto de los países, ya que el conocimiento de su obra supone un acontecimiento revolucionario en cuanto a los temas y la forma literaria.

La crítica es unánime al asegurar que lo fantástico responde a unas condiciones sociales, filosóficas y políticas concretas. Lo sobrenatural que aparece en este género no tiene nada que ver con los elementos sobrenaturales propios de los cuentos de hadas ya que éstos son vistos de manera positiva y aceptados como irreales. Sin embargo, en el

⁴⁴ Roger Caillois, *Op. Cit.*, p. 96.

género fantástico, lo sobrenatural se presenta como un fenómeno que irrumpe en la realidad, desestabiliza la vida y provoca una sensación de inseguridad:

Le monde réel semble aboli. L'homme est plongé dans les ténèbres. Mais il se sent vivre ; il entend les battements de son cœur ; il cède à l'entraînement vertigineux d'une pensée qui fonctionne à vide et qui laisse sans défense contre les spectres nés de son désarroi. L'expérience fantastique manifeste alors l'angoisse fondamentale de l'être livré à lui-même et momentanément privé de toutes les justifications qui peuvent donner un sens à sa vie⁴⁵.

La literatura fantástica se configura y se desarrolla en un periodo marcado por el racionalismo y el positivismo⁴⁶. Su antecedente claro y más próximo es la novela gótica inglesa⁴⁷, que alcanza su máxima expresión en el último tercio del siglo XVIII. Este tipo de narración proporciona a la literatura fantástica los decorados, la ambientación, el clima y una serie de recursos narrativos, pero, sobre todo, la aparición de los elementos sobrenaturales como generadores de conflicto dentro de la acción narrativa.

Por otra parte, si bien la novela gótica inglesa es el pariente más próximo de la literatura fantástica, no podemos obviar la importancia y la repercusión que tuvo la publicación de la obra *Le diable amoureux* de Cazotte en 1772. La originalidad de la obra le procuró un éxito incontestable, incluso fuera de Francia (en Alemania e Inglaterra, por ejemplo). *Le diable amoureux* plantea en su desarrollo la duda entre una explicación real o una sobrenatural para los hechos que acaecen. Con ello, adquiere carta de naturaleza como antecedente directo de la literatura fantástica. Como nos dice Castex :

Pour chacun de ces incidents, Cazotte, propose une explication humaine et réserve la possibilité d'une explication surnaturelle. Il se tient aussi à mi-chemin entre le récit féerique qui brave la vraisemblance et le récit réaliste qui écarte le mystère, ou plutôt il concilie par son ingéniosité

⁴⁵ Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.*, p. 118.

⁴⁶ Las ideas de Renan sobre el progreso esbozadas en *L'avenir de la science* y de Auguste Comte en su *Cours de philosophie positive* marcan la pauta en este sentido.

⁴⁷ Para un conocimiento detallado y profundo de la historia y los principios básicos de la novela gótica inglesa y su influencia en la literatura fantástica fundamentalmente francesa remitimos al excelente estudio de Alice M. Killen, *Le roman terrifiant ou Roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, París, Champion, 1967.

dos formas opuestas de imaginación y da una existencia literaria a este género mixto, llamado a una gran fortuna, que tomará, con el romanticismo, el nombre de género fantástico⁴⁸.

Pierre-Georges Castex nos habla de las condiciones que favorecieron el repunte de la superstición y de las creencias populares en un siglo, el XVIII, marcado por la filosofía y la Razón. Esas condiciones se basan precisamente en la necesidad de creer del ser humano. La filosofía, la ciencia –nos dice el autor– habían destruido los mitos y las creencias que los hombres necesitan para superar sus miedos. En este contexto las teorías teosóficas, fundamentalmente el Iluminismo, van a extenderse paulatinamente como reacción, como rechazo:

En 1770, les philosophes sont près de triompher ; l'esprit scientifique et positif a gagné une grande partie du public éclairé. Or, précisément vers la même date, les recherches occultes, qu'ils ont si âprement dénoncées, bénéficient d'une faveur nouvelle. La coïncidence de ces deux faits apparemment contradictoires n'est certes pas fortuite. Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire ; le mouvement illuministe est une protestation contre l'implacable philosophie, qui détruit les mythes consolants. Pourtant, les illuministes ne rencontreraient pas tant de crédit si les philosophes n'avaient sans le vouloir travaillé pour eux : l'affaiblissement de l'Église favorise leur propagande. Ils s'adressent à une société dont la foi est ébranlée et la ferveur souvent intacte. Ils séduisent des esprits que le dogme ne satisfait plus et que l'angoisse du doute a saisis⁴⁹.

El Iluminismo está representado por tres figuras esenciales: Swedenborg, cuya cosmogonía se fundamenta en las correspondencias entre el universo espiritual y el universo material; Martines de Pasqually, cuya mayor enseñanza es la asociación de ocultismo y del cristianismo, y Claude de Saint-Martin, que poco a poco va a separarse de las enseñanzas de su maestro Martines de Pasqually para fundar su propia doctrina, el Martinismo. Castex señala la profunda influencia que ejercieron los iluministas aunque quedara restringida a un público reducido. Las ideas iluministas fueron divulgadas por otros autores como Lavater o Mesmer, fundador del Mesmerismo, que tanto influyó en el fin de siglo con los fenómenos del magnetismo animal.

⁴⁸ Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.*, p. 35.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

El Siglo de las Luces hace resurgir, por lo tanto, la necesidad de creer en lo sobrenatural, no como una vuelta atrás hacia el pensamiento primitivo, sino más bien, como una evolución que integra las creencias primitivas y las aportaciones de la razón.

Así, Christian Chelebourg afirma :

Si l'homme tend à se définir par son adhésion au surnaturel, c'est sans doute que celle-ci mesure précisément la puissance de sa raison, c'est que, sans le surnaturel, il n'est point de rationalité. La croyance irrationnelle, au total, apparaît moins comme la marque d'un manque de raison que comme la preuve des succès qu'elle s'est acquis dans le déchiffrement des lois de la nature. C'est pourquoi même les " incroyants " sont attachés à ses enchantements⁵⁰.

Y será el Romanticismo quien ponga en práctica la plasmación estética de lo sobrenatural entendido como " une irruption de l' " impossible ", de l'impensable, dans le quotidien. Il y a conflit entre sa perception et sa situation " ⁵¹.

Uno de los primeros críticos en establecer la relación del pensamiento primitivo con lo fantástico fue Sigmund Freud en su análisis del *Hombre de arena* de Hoffmann de 1919. Para este autor, el ser humano conserva rasgos de la angustia propia de este pensamiento y estos rasgos pueden manifestarse en cualquier momento. Cuando salen a la luz, se produce el sentimiento de lo ominoso o *inquiétante étrangeté*; por lo tanto, se trata de sentimientos escondidos, rechazados por la consciencia y guardados en el inconsciente. Cualquier elemento que pueda traer el recuerdo de esos sentimientos hace que reaparezcan en la vida cotidiana y, en ese momento, se manifiesta esa forma de terror, que se presenta a nosotros como una inquietud para la razón⁵².

Freud define lo fantástico como algo que "pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que suscita angustia y horror"⁵³.

Para justificar su afirmación procede a un estudio semántico de los vocablos *heimlich*, que da cuenta de lo familiar, lo cotidiano, y su contrario *unheimlich*, que es,

⁵⁰ Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, París, Armand Colin, 2006, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵² Sigmund Freud, *Op. Cit.*, pp. 219-220.

⁵³ *Ibid.*, p. 219.

precisamente, lo no conocido y lo que crea el sentimiento terrorífico. Sin embargo, Freud llega a la constatación de que estos dos antónimos revelan un punto de encuentro, algo en común, puesto que *heimlich* introduce un matiz que lo convierte en un sinónimo de *unheimlich*. Así para Freud, lo que produce desconcierto y temor es lo que pertenece al orden de nuestro universo familiar, cotidiano: “En general, quedamos advertidos de que esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto”⁵⁴.

Por tanto, para Freud lo ominoso se distingue de lo simplemente angustioso por esta razón. Lo ominoso aparece a partir de experiencias, de sensaciones que hemos mantenido ocultas de manera inconsciente. De ahí que no dude en afirmar que lo ominoso es: “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”⁵⁵.

Con este ensayo Freud presenta l'*inquiétante étrangeté* como una reacción similar a la que aparece con lo fantástico. Este sentimiento puede manifestarse en cualquier momento o situación, por unas circunstancias que entran dentro de lo conocido, de lo habitual. Vemos como la definición que nos ofrece Freud está en estrecha relación con las características que la mayor parte de los investigadores establecen para explicar la aparición de lo fantástico: un universo familiar en el que un acontecimiento o un hecho cualquiera se introducen y rompen esa situación de tranquilidad. La importancia del estudio de Freud estriba, fundamentalmente, en la utilización de este concepto de lo ominoso como soporte para los miedos innatos del ser humano. Es esta constatación la

⁵⁴ Sigmund Freud, *Op. Cit.*, p. 224-225.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 220.

que van a seguir numerosos investigadores para buscar los orígenes de lo fantástico y situarlo en lo más profundo de la naturaleza del ser humano⁵⁶.

Jean Fabre, por su parte, también vuelve la vista al pensamiento primitivo en su estudio sobre lo fantástico. Su aproximación tiene un carácter antropológico, en el sentido de que la razón que provoca el sentimiento de lo fantástico proviene fundamentalmente de las concepciones sobre el tiempo y sobre el espacio, ya que son estos elementos los que provocan el miedo y la angustia en el ser humano.

Para Fabre, las sociedades primitivas se basaban en una concepción del tiempo vertical – que se plantea como una defensa contra el tiempo lineal – y se refuerza por las creencias religiosas. Estos dos factores unidos generan seguridad y tranquilidad ante el paso del tiempo lineal. Por lo tanto, mientras el tiempo vertical domine sobre el horizontal lo sobrenatural no es entendido como un problema. Esa es la gran característica de lo maravilloso, su carácter tranquilizador por la falta de aceptación del conflicto que aparece con sobrenatural:

Ce refus du conflit anxiogène caractérise le Merveilleux ; d’abord bien sûr dans les contes de fées où le “ Il était une fois ” ouvre la porte d’un monde dans lequel il n’est pas question de distinguer le possible de l’impossible. La critique a suffisamment glosé sur cet aspect du Merveilleux comme “ allant-de-soi ”, fiction acceptée au départ comme arbitraire escapist, carte blanche donnée à l’imaginaire, en marge de tout principe de réalité. Mais il faut aller plus loin : il vient un moment où le Surnaturel cesse d’être problématique [...] et où ne se pose pas le problème de la croyance. Dès lors les frontières du normal et de l’anormal tendent à se gommer et l’impossible devient possible⁵⁷.

Sin embargo, en lo fantástico el tiempo es concebido de manera lineal, horizontal, no se produce ningún efecto tranquilizador; al contrario, los miedos y angustias que habían sido controlados mediante la concepción del tiempo vertical aparecen con fuerza.

⁵⁶ Sin embargo, hay que acercarse al estudio sobre lo ominoso de Freud con cierta cautela ya que este autor, por su posicionamiento intelectual, identifica esos restos del pensamiento animista primitivo con ciertos elementos que aparecerán de manera recurrente en todas sus investigaciones psicoanalistas, como son los complejos infantiles, los miedos y los deseos escondidos (de clara tendencia sexual) de los hombres y los convierte en los principales componentes de lo ominoso.

⁵⁷ Jean Fabre, *Op. Cit.*, p. 92.

Fabre utiliza el término de *Mirabilisation* para referirse a la escritura que tiende a crear un efecto de seguridad, la escritura “maravillosa”, y establece, por tanto, el conflicto entre ambos tipos de escritura: horizontal o tendente a lo fantástico y vertical o maravillosa. Este conflicto se expresa en lo que el autor llama *miroir de la sorcière* que presenta una parte central convexa que refleja lo real, así de ella saldrán una serie de rayos que se orienta tanto al exterior, centrífugos, los de la escritura “maravillosa”, o hacia el interior, centrípetos, en la escritura fantástica:

Tout texte surnaturel [...] peut se représenter par un miroir de ce type. Entre le récit de Merveilleux absolu dans lequel les rayons centripètes sont inexistants et le texte purement fantastique, sans vecteur centrifuge, la quasi-totalité de la littérature dite “fantastique” présente une étonnante variété de combinaisons ; chacune est marquée par la lutte intestine opposant les deux formes de Surnaturel...⁵⁸.

Estamos ante las dos vertientes de lo sobrenatural que sirven a la crítica para establecer los límites de la literatura fantástica. Chelebourg afirma a este respecto que tanto la literatura maravillosa como la literatura fantástica forman parte de la “escritura de lo sobrenatural”⁵⁹. Así :

Le clivage du merveilleux et du fantastique est plus affaire de doxa que de poétique à proprement parler. Celle-ci exige en fait une perspective synthétique, panoramique même. Elle implique de ramener le fantastique, aux côtés du merveilleux, dans la catégorie générique des littératures du surnaturel. Il ne s’agit pas pour autant d’en ignorer la spécificité, mais seulement de la réintégrer dans un cadre général qui est celui des fictions exigeant une pétition de créance. La crédulité que le miracle exploite religieusement et que le merveilleux sollicite par convention, le fantastique l’impose grâce à la rigueur d’une organisation textuelle basée sur la contamination du surnaturel par le naturel. À chaque fois, il s’agit donc bien d’entraîner le lecteur à admettre l’altération des lois ordinaires de la nature. Seules changent les modalités de la croyance⁶⁰.

Por consiguiente, la ficción literaria se convierte en el único lugar en el que lo irracional tenía cabida. David Roas habla de la situación de desplazamiento que sufrió todo lo que entraba en el campo de lo irracional hacia la escritura:

Durante la época de la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido,

⁵⁸ Jean Fabre, *Op. Cit.*, pp. 82-83.

⁵⁹ Christian Chelebourg, *Op. Cit.*, p. 19.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 35-6.

provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad. Por tanto, podemos afirmar que hasta el siglo XVIII lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural, unidos de forma coherente por la religión. Sin embargo, con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos, y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido.

Pero, a la vez, ese mismo culto a la razón puso en libertad a lo irracional, a lo ominoso: negando su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, [...] La excitación emocional producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción: necesitaba un medio expresivo que no entrara en conflicto con la razón, lo encontró en la literatura⁶¹.

Y precisamente, para que lo sobrenatural pueda sobrevivir en la ficción, los autores recurrirán a una serie de estrategias que acentuarán el efecto de desestabilización. La literatura fantástica se servirá de una serie de procedimientos narrativos que intensifiquen la noción de irrupción y marquen la contradicción entre la naturaleza de la situación ambiental y la del elemento o acontecimiento perturbador.

De esta manera, los textos multiplicarán los elementos que destacan las “premisas” de una sociedad racionalista para que así lo imposible pueda ser posible, para que el elemento de carácter sobrenatural, o que parece serlo en un principio⁶², sea percibido en clave de ruptura. Por ello hablamos de la importancia de la realidad dentro de la ficción fantástica, la acción se desarrollará en un ámbito marcadamente realista, basado en unas concepciones positivistas tanto en la caracterización de los personajes como en la ambientación general de la acción narrativa.

La literatura fantástica necesita de este anclaje “realista”, los autores que han consagrado sus estudios al género fantástico hablan de la necesidad de *repères* realistas ya que cuanto más anclado en la realidad está el personaje, mayor es la sensación de desestabilización y de desubicación que provoca la aparición del hecho fantástico. Así David Roas dice:

Esto permite afirmar que lo fantástico depende de lo real tanto como la literatura más mimética: en la construcción del espacio ficcional, las narraciones fantásticas emplean los mismos recursos que los textos realistas, lo que invalida esa idea común de situar dichas historias en el terreno de

⁶¹ David Roas, *Teoría de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 21-22.

⁶² Vid. Nathalie Prince, *La littérature fantastique*, París, Armand Colin, 2015, p. 16.

lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto a la literatura mimética. Y no me refiero únicamente a las exigencias de verosimilitud que los lectores imponemos a toda narración, sino a los procedimientos empleados para afirmar la referencialidad del espacio textual, para crear una correspondencia entre los contenidos de la ficción y la experiencia concreta (recursos tales como la datación precisa, la descripción minuciosa de objetos, personajes, espacios, datos extraídos de la realidad objetiva...)»⁶³.

Y para que el efecto desestabilizador sea mayor, la forma narrativa más adecuada será el relato breve o el cuento.

1.3. El cuento: forma narrativa privilegiada

El cuento o el relato corto serán pues las formas narrativas elegidas de preferencia por los autores de literatura fantástica. La razón fundamental se explica por las características formales del cuento, que se concretan y sintetizan en la brevedad : “ Sobriété, pureté et concision au service d’une histoire vivante qui va droit au but : tels sont les ingrédients d’une bonne nouvelle qui atteindra la perfection si la chute en est surprenante et inattendue ”⁶⁴.

La brevedad del cuento es su signo diferenciador, del que se derivan directa o indirectamente el resto de sus rasgos característicos. Estos elementos son la esencia del cuento y reafirman, en todo momento, la base transgresora de lo sobrenatural en la ficción fantástica.

Poe ha estudiado las constantes propias del género y habla de la concentración emotivo-valorativa, la unidad principio-fin y el efecto único.

Un artiste habile conçoit un conte. Il ne façonne point ses idées pour qu’elles s’accordent avec ses épisodes, mais après avoir soigneusement conçu le type d’effet unique à produire, il inventera alors des épisodes, combinera des éléments, les commentera sur un certain ton, subordonnant tout à la volonté de parvenir à l’effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c’est qu’alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas. Dans toute

⁶³ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 112.

Vid. también Nathalie Prince, *Op. Cit.*, p. 26.

⁶⁴ Jean-François Payfa, *L’art de la nouvelle*, Gerpennes, Quorum, 1999, p. 30.

l'œuvre, il ne devrait pas y avoir de mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein préétabli⁶⁵.

Baudelaire, por su parte, desarrolla su teoría sobre la *nouvelle* en “ Notes nouvelles sur Edgar Poe ”. Las ideas de Baudelaire muestran una asimilación completa de la teoría de Poe; esto ha llevado a la crítica a hablar de copia o incluso de “plagio”. Así, Claude Pichois, en su estudio *Le mythe de Poe* que sirve de introducción a su edición de *Contes, essais, poèmes* de Poe, dice que la mayor parte de las “ Notes nouvelles sur Edgar Poe ” de Baudelaire son una traducción “sin comillas” del *Principe Poétique* de Poe, más una paráfrasis de la *Genèse d'un poème*⁶⁶.

En la misma línea que Poe y Baudelaire se sitúa otro autor posterior que influenciará notablemente a los escritores franceses de fin de siglo, R.L. Stevenson. En 1883, en su *Une note sur le réalisme*, insiste en la importancia de ceñirse a un plan estricto, eliminando cualquier elemento accesorio, que no haría sino extraviarse y perder de vista el plan compositivo⁶⁷.

La brevedad a la que está sujeto el cuentista le obliga a hacer uso de un espacio restringido, de manera que la historia y los personajes introducidos sean limitados y no se pierda en ningún momento el efecto que se quiere producir; de ahí la concentración. Si volvemos la cabeza a la ficción fantástica, la concentración de la acción habrá de ser lo más alta posible puesto que así la aparición del elemento misterioso causará un mayor impacto, que es al fin y al cabo de lo que se trata.

Los relatos fantásticos de la época fin de siglo aplican esta “regla” a rajatabla. La mayoría de los cuentos que nos encontramos en este periodo son realmente breves. Los efectos de *étrangeté* y de *incertain* se ven reforzados cuanto más breves son los relatos;

⁶⁵ Edgar A. Poe, “ La Genèse d'un poème ” en Edgar A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, Claude Richard (éd.), París, Robert Laffont, 1989, pp. 1002-3.

⁶⁶ Vid. Claude Pichois, *Le mythe de Poe* en Edgar A. Poe, *Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁷ Vid. R.L. Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, éd. établie et présentée par Michel de Bris, París, Éd. Payot, 1992, p. 227.

así por ejemplo los cuentos de Rémy de Gourmont de su compilación *Histoires magiques*, los relatos de *Le roi au masque d'or* de Marcel Schwob, o muchos de los cuentos de Henri de Régnier. Evidentemente, encontraremos notables excepciones, como por ejemplo *L'Entrevue* de Henri de Régnier que cuenta con unas ochenta páginas aproximadamente.

El efecto único y la unidad principio y fin se ven favorecidos y potenciados por rasgos como la intensidad y la tensión; es decir, el cuento tenderá a producir en el lector una única impresión, concentrando para ello los elementos de la acción y conseguir así que el lector no pierda el interés. Éste quedará, por tanto, sujeto al cuento desde el principio sin poder liberarse hasta su desenlace.

Todas estas características que confieren al cuento sus señas de identidad le instituyen como la forma narrativa más adecuada para el tratamiento de lo fantástico. La aparición de un fenómeno inexplicable en la vida de un personaje que vive en un estado de relativa tranquilidad y estabilidad social supone el desencadenante de un desequilibrio que pone en funcionamiento los conceptos de tensión e intensidad propios del cuento. El lector, por lo tanto, está sujeto a esa tensión que genera la acción y las reacciones del personaje. Nada en la narración debe distraer de ese efecto de ruptura hasta que se llegue a la solución final con el desenlace:

Dos caracteres hacen de la novela corta la forma literaria que mejor se adapta a lo fantástico: por su origen, conviene a las “historias extraordinarias”; ligando fuertemente sus episodios, dispone a su lector para sentir esa impresión de fatalidad que es inherente a las aventuras fantásticas. El autor se ceñirá tanto como pueda a la unidad de acción que desdeña las peripecias inútiles, a la unidad de espacio que preserva una atmósfera original, a la unidad de tiempo que concentra el drama, a la unidad de efecto que brota en la acción para estallar en el desenlace. Pues la novela corta no es la historia de una vida cuyos acontecimientos se suceden al azar y que termina en agua de borrajas. Toda la intriga se concibe en función del desenlace⁶⁸.

El cuento acentúa pues la sensación de desestabilización producida por la aparición de los elementos sobrenaturales. La ficción fantástica recurrirá además a una

⁶⁸ Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 31-32.

serie de procedimientos narrativos que entran dentro tanto de lo discursivo (voz narrativa, focalización, espacio, tiempo), como de lo lingüístico y estilístico (los elementos descriptivos, la hipérbole, la adjetivación, la metonimia...).

1.4. Procedimientos narrativos

La ficción fantástica nos presenta habitualmente la historia de un personaje que se ve confrontado a una situación que escapa a su entendimiento. Este personaje será en ocasiones el encargado de transmitirnos sus experiencias, convirtiéndose en el narrador de su propio relato (intradiegético – autodiegético). Es el tipo de narrador que encontramos por ejemplo en *Le chat noir* o *William Wilson* de E.A. Poe. En otras ocasiones, será un narrador exterior, (extradiegético), el encargado de introducir el relato de los acontecimientos de un narrador autodiegético⁶⁹. Es lo que ocurre en la primera versión de *Le Horla* de Guy de Maupassant.

La focalización suele ser interna en los casos en los que el narrador es a la vez protagonista, pero en los casos en los que encontramos un narrador exterior la focalización también puede ser externa. Los hechos narrados son anteriores, el narrador (tanto extradiegético como intradiegético) toma distancia temporal para contarnos un hecho pasado que se plantea, así, como un relato retrospectivo.

El espacio a menudo reviste el aspecto angustioso que presenta la situación que está narrando el protagonista de la historia. Los espacios serán de carácter oscuro, lúgubre, cerrado, laberíntico... Los relatos de Henri de Régnier son en este aspecto característicos; muchos de ellos se desarrollan en espacios laberínticos, ya sean ciudades

⁶⁹ Utilizamos la división y la terminología de las diferentes instancias narrativas establecida por Gérard Genette en su obra *Figures III*, París, Seuil, 1972.

o moradas, y provocan en el protagonista una sensación de inquietud creciente, ya que se ve atrapado, sin salida. En esa situación el tiempo parece detenerse y lleva al personaje al cuestionamiento constante. Así por ejemplo en *L'Entrevue*, que nos presenta un triple espacio laberíntico.

Valérie Tritter habla de la interrelación entre tiempo y espacio en la literatura fantástica.

Aux origines du genre, l'espace dans lequel se situe le récit, loin d'être homogène, se répartit entre un espace normal et un espace délimité, circonscrit, un centre d'où va émaner l'étrange atmosphère ressentie. Mais il va s'agir ensuite davantage d'une perception spatiale que d'un espace au sens physique et géographique du terme. Ce lieu, devenu l'endroit de la subjectivité absolue, surimprime alors l'espace vécu du héros à l'espace objectif. [...] Temps et espace sont de plus en plus difficiles à séparer dans le fantastique, l'un se donnant comme métaphore de l'autre⁷⁰.

La escritura fantástica nos presenta un acontecimiento o suceso como imposible, pero a la vez posible. Por tanto, ante la imposibilidad de aceptar lo inaceptable, el texto empleará una serie de estrategias narrativas para reforzar los efectos de realidad.

En este sentido, para Roger Bozzetto la escritura fantástica ofrece todo un abanico de elementos particulares que utilizan un lenguaje y una organización textual que la singulariza de la escritura realista. Son, por lo tanto, estos elementos, que entran en el orden del lenguaje, los que proporcionan a lo fantástico su significación y representación.

En su artículo “ Un discours du fantastique ? ”, Bozzetto pretende diferenciar el discurso que imita la realidad del discurso fantástico por cuanto éste último ofrece una retórica concreta que él llama *rhétorique de l'indicible*. El discurso mimético se basa en que todo es representable y, por lo tanto, se puede crear un modelo fiable de esa realidad. Este tipo de discurso utiliza una serie de estrategias basadas en la metáfora⁷¹. Por el contrario, el discurso fantástico se sirve de los efectos de la metonimia que

⁷⁰ Valérie Tritter, *Le fantastique*, París, Ellipses, 2001, p. 54.

⁷¹ Roger Bozzetto, “Art. Cit.”, p. 55.

permite ensamblar enunciados diferentes, e incluso incongruentes, sin que se produzca un efecto chocante:

La stratégie métonymique permet donc, dans le cadre de récits, de rassembler des énoncés hétérogènes, et de les rapprocher sans que cette incongruité choque, l'adhésion étant emportée par un coup de force, une promesse de justification à venir. En d'autres termes elle permet d'imposer, sans les justifier, des rapports entre des énoncés disparates, tout en occultant l'incongruité qui devrait en résulter. [...] Elle [la stratégie métonymique] privilégie les rapports de contiguïté, de méprise, de leurre, les rapprochements immotivés de séries hétéroclites : elle permet de tirer parti de liaisons causales si faibles qu'elle peuvent par la suite être prises en défaut, mais avec assez d'apparence pour que le récit puisse se poursuivre, d'autant que le texte laisse percevoir que la raison sera donnée plus tard de ces coïncidences, de ces formes, de ces fausses gradations, qui constituent la figure du pressentiment et qui contribuent à une sorte d'équivoque généralisée⁷².

El análisis de Bozzetto se centrará, pues, en la escritura metonímica como elemento característico de la ficción fantástica. Este tipo de escritura se observa en tres niveles diferentes: le *conditionnement*, la *composition* y la *figuration*.

Le *conditionnement* actúa sobre el lector y, evidentemente, sobre los personajes para hacerles creer lo increíble, utilizando recursos como la coincidencia⁷³. La *composition* se sitúa en el nivel organizativo del texto tanto sintáctico como semántico, por ejemplo: repeticiones o relaciones entre los significantes. Esta situación es un engaño, nos dice Bozzetto, ya que lo único que pretende es esconder el vacío significativo:

En réalité le texte fantastique est composé de répétitions qui permettent la mise en relation, entre eux, de signifiants : ce renvoi perpétuel des signifiants les uns vers les autres suscite, chez le lecteur, la prescience d'un sens, il suscite le désir de savoir, de comprendre la loi, l'ordre qui les organise. Qui est évidemment un leurre. Plus on analyse un récit fantastique, plus on croit y trouver des buissons de sens... jusqu'au moment où l'on s'aperçoit qu'ils se contredisent, et que la confusion règne puisque le texte l'organise⁷⁴.

El tercer nivel, la *figuration*, se fundamenta en la aparición de la alteridad como característica fundamental de toda representación de la escritura fantástica; el texto fantástico “ annonce la présence de l'indicible (l'autre du dicible) – à savoir l'altérité-

⁷² Roger Bozzetto, “Art. Cit.”, p. 57-58.

⁷³ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 59.

sans pouvoir l'énoncer⁷⁵ ". Esto ocurre en todos los niveles, vocabulario, relaciones sintagmáticas, paradigmáticas, semánticas... Dicha presencia de lo "otro" provoca una sensación ambivalente, de horror y a la vez de placer ⁷⁶. Así por ejemplo el uso de una adjetivación connotativa, las estructuras que refuerzan la incertidumbre ("parecía", "era como si", "se diría que...), las elipses, los puntos suspensivos...

Para Bozzetto lo fantástico no tiene duración en la realidad: su máxima expresión, la única que posee continuidad, es el texto: " Le fantastique est texte. Dans la réalité, il peut exister des moments d'ambiguïté devant la réalité qui ne coïncide pas avec mon attente, mes habitudes, mais cela ne dure pas [...] Dans la réalité, le fantastique n'existe qu'à l'état naissant et son existence est éphémère "⁷⁷.

La aproximación de este autor resulta muy interesante a la hora de estudiar los mecanismos y procedimientos que se utilizan en un texto fantástico y reconocer así un tipo de escritura particular que produce un efecto fantástico a nivel textual.

En la misma línea, Jean Bellemin-Noël⁷⁸ elabora un análisis a partir de cuatro niveles diferentes para caracterizar la escritura fantástica: el punto de vista, el tipo de narración, la relación entre narración y descripción dentro del relato (la descripción es una herramienta privilegiada en el relato fantástico) y, por último, el tipo de discurso utilizado para realizar el efecto fantástico a partir de la creación y descripción de una realidad.

Evidentemente para que este efecto fantástico tenga resultado sobre el lector, debe existir cierta identificación o diálogo entre el narrador y el lector.

De esta manera, la presencia activa del lector en la literatura fantástica se configura como un elemento fundamental.

⁷⁵ Roger Bozzetto, "Art. Cit.", p. 60.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁸ Vid. Jean Bellemin-Noël, "Art. Cit.", pp. 103-119.

Todorov establece tres condiciones para que se produzca el efecto fantástico: la duda del lector, la duda de un personaje que, de esa manera, asume la posición del lector y, por último, la necesidad de un tipo de lectura particular por parte de ese lector. De estas tres, la primera y la tercera son imprescindibles,

Celui-ci [le fantastique] exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions⁷⁹.

Así, lo fantástico para Todorov se fundamenta principalmente en la duda del lector y también del personaje que se enfrenta a una serie de acontecimientos que escapan a su experiencia y conocimiento racional⁸⁰.

En esta misma línea de la necesidad de implicación del lector en la ficción fantástica se sitúa el estudio de Juan Herrero Cecilia. Éste elabora un estudio pragmático de la ficción fantástica integrando dos perspectivas que él llama dialógicas, utilizando la propuesta de Bajtín. La ficción fantástica se elabora como una actividad de diálogo que se crea en todo discurso entre el sujeto enunciador y el sujeto receptor. Esta propuesta recoge la distinción que hemos hecho entre la perspectiva que tiene en cuenta lo fantástico dentro de un contexto y como representación de una serie de cuestiones inmanentes en el hombre y aquella que se basa en la organización interna del relato⁸¹.

⁷⁹ Tvetan Todorov, *Op. Cit.*, pp. 37-38.

⁸⁰ En el momento que la duda se desvanece, abandonamos lo fantástico y nos situamos en otro género. Funciona pues a modo de frontera entre lo extraño y lo maravilloso. Lo extraño aparece cuando los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación racional al final y lo maravilloso cuando la explicación sobrenatural es aceptada sin problemas. Vid. *Ibid.*, p. 29.

⁸¹ Juan Herrero Cecilia, *Op. Cit.*, p. 17.

Este autor nos dice que el relato fantástico construye una imagen del mundo extra-textual que tiene que resultar verosímil al lector, para que así resulte más fácil aceptar lo “imposible”: “En el relato fantástico todo está, en efecto, organizado y orientado en función de la *recepción* o de la *interpretación* del texto, es decir, en función de la imagen que el autor se hace del lector implícito”⁸².

Para ello va a utilizar una serie de estrategias discursivas que establezcan la comunicación entre el emisor y el receptor de la obra. Entre las estrategias utilizadas encontramos, por ejemplo, la autenticación de la ficción, la voz narrativa en tercera persona con una focalización interna a través de los personajes o del narrador, la narración mixta y fundamentalmente la ambigüedad para crear la atmósfera de inquietud.

Para Juan Herrero Cecilia la pragmática del relato fantástico se fundamenta, por tanto, en la existencia de un lector implícito que se identifica con la historia y que además participa de manera activa en la interpretación del texto, que utiliza la ambigüedad para hacer pasar por aceptable lo imposible:

[...] la Pragmática de este género literario implica un tipo de lector que no sólo está llamado a identificarse con la búsqueda inquietante de la extraña aventura que vive el personaje sino también a tomar una distancia lúcida y crítica para participar o cooperar activamente en la interpretación del juego de la ambigüedad ontológica, perceptiva, narrativa y retórica, que hace atractivo y fascinante lo inexplicable y lo irracionalmente imposible⁸³.

De la necesidad de creer que tiene el lector también trata Jacques Finné. Este autor habla de “contrato entre lector-autor”. Este contrato marca la estructura propia de un relato fantástico que Finné fundamenta en la explicación. Esta explicación debe estar precedida de lo que él llama *souffle fantastique*, necesario para provocar la tensión en el

⁸² Juan Herrero Cecilia, *Op. Cit.*, p. 139.

⁸³ *Ibid.*, p. 259.

lector que esperará, por lo tanto, una resolución a esos misterios de naturaleza sobrenatural⁸⁴.

Finné marca en varias ocasiones la importancia del lector en el relato fantástico, tiene que existir una identificación, que proviene del contrato autor – lector que este investigador introduce como el primer requisito de la ficción fantástica en tanto que ficción. Sin embargo, no explica las bases a partir de las cuales se puede producir la identificación del lector con lo narrado. Normalmente, en esta situación entrarían en juego toda una serie de emociones y sentimientos que forman parte de lo exterior a la ficción, de la vida y el pensamiento del ser humano como tal: ilusiones, deseos, miedos, interrogantes...; la escritura fantástica plasma en la ficción estos elementos, pero no puede existir al margen de ellos. Creemos que esta manera de entender lo fantástico, aun siendo interesante en tanto en cuanto ofrece una estructura compleja y completa del funcionamiento de la ficción del relato fantástico, es reductiva y reductora porque olvida y aleja de lo fantástico toda esa serie de factores humanos y sociales que inciden de manera importante en la configuración y comprensión de un relato fantástico.

A este respecto, debemos hacer referencia una vez más a Jean Bellemin-Noël, quien intenta conjugar ambas tendencias en “ Notes sur le fantastique ”. Para este autor, el narrador y una serie de procedimientos que llama *effets de fantastique* caracterizan lo fantástico como un género o categoría diferenciada. Bellemin-Noël enumera esos procedimientos: la *mise en abyme*, l’*effet de miroir*, l’*effet de fantastique proprement dit*, es decir el epíteto “fantástico”, l’*effet de citation*⁸⁵.

Bellemin-Noel analiza las características y funciones de la ficción fantástica bajo un punto de vista psicológico y psicoanalítico. Los miedos y los terrores del hombre escondidos en el inconsciente salen a la luz a través de la escritura fantástica. El

⁸⁴ Vid. Jacques Finné, *Op. Cit.*, pp. 47-93.

⁸⁵ Jean Bellemin-Noël, “Art. Cit.”, pp. 19-22.

reproche que se le puede hacer a Bellemin-Noël entra dentro de la crítica más común a la teoría psicoanalista, la constante referencia a los deseos y los complejos de los hombres.

La fiction fantastique, elle, fabrique un autre monde avec d'autres mots qui ne sont pas (de) notre monde – qui appartiennent à l'un-heimlich. Mais par un juste retour des choses, cet autre monde ne saurait exister ailleurs : il est là-dessous, il est “ ça ” (caché/ineffable), et il est le tellement heimlich qu'on ne le reconnaît pas comme tel. La lecture du fantastique et la mise à un de ses procédures nous ont fait toucher du doigt la pertinence de ce qu'affirmait Freud : le fantastique, c'est l'intime qui fait surface et qui dérange⁸⁶.

1.5. La “irrupción”

Lo fantástico para Caillois se manifiesta fundamentalmente como algo opuesto al cuento de hadas. Mientras que en el mundo de lo maravilloso, lo sobrenatural es presentado sin conflicto y aceptado de entrada tanto por los personajes como por el lector, en el universo fantástico la aparición del fenómeno sobrenatural se ve como problemática, introduce un desequilibrio que propicia el miedo y el terror. Esta irrupción en el relato se lleva a cabo a través de una serie de temas que se engloban en una lista de categorías fijas. El pacto con el diablo, los vampiros, la inversión de los campos del sueño y de la realidad, el alma en pena, la muerte personificada, el espectro, la presencia, la estatua animada...⁸⁷.

Por su parte, Louis Vax prefiere hablar de motivos y no de categorías. Para este autor los motivos importan menos que la forma en que se usan. Establece los siguientes motivos : *Le loup-garou, le vampire, les parties séparées du corps humain, les troubles de la personnalité, les jeux du visible et de l'invisible, les altérations de la causalité, de l'espace et du temps et la régression*⁸⁸.

⁸⁶ Jean Bellemin-Noël, “Art. Cit.”, p. 23.

⁸⁷ Roger Caillois, “De la féerie à la science-fiction”, *Images, Images..., Op. Cit.*, pp. 36-39.

⁸⁸ Vid. Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, París, PUF, 1974, pp. 24-34.

En una obra posterior, este autor afina su posición y habla de la importancia de los motivos en una obra fantástica. Declara que son el núcleo de lo fantástico y que responde a una serie de “esquemas”, como la repetición⁸⁹.

Jean-Luc Steinmetz constata que todos los intentos de clasificación integran elementos que provienen de la superstición y que “confunden motivos y prácticas, formas y fuerzas”⁹⁰. Propone por su parte una *thématique actantielle*, en la que los personajes quedan reducidos a una serie de actos:

[...] nous proposerons une thématique actantielle. Le thème fantastique peut être culturel ou étroitement individuel. À l’origine il appartient souvent à l’imaginaire collectif et il implique une dynamique. Il porte en lui les germes d’une intrigue dont les grandes lignes vont être remodelées au gré de l’écrivain qui en use. Il arrive aussi que celui-ci forge un fantastique à sa mesure, trouve ses motifs. Cependant nous intéressera d’abord l’existence d’un matériel préfixé que le fantastique peu à peu transforma en œuvres, distrayantes ou fondamentales, selon qu’elles se contentent de provoquer l’émotion violente du lecteur ou favorisent un plaisir tenant aussi à l’invention des formes, voire de l’expression, et répondant à des critères esthétiques⁹¹.

Todos estos autores reflejan la utilización de temas que provienen de las creencias populares, así como la importancia del miedo como recurso en la ficción fantástica.

Roger Caillois dice a este respecto,

Il convient ici d’éviter un malentendu redoutable. Les récits fantastiques n’ont nullement pour objet d’accréditer l’occulte et les fantômes. La conviction, le prosélytisme des adeptes n’aboutissent en général qu’à exacerber l’esprit critique des lecteurs. La littérature fantastique se situe d’emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d’abord un jeu avec la peur. [...] Recourir à la fiction signifie, en premier lieu, qu’on renonce à convaincre et qu’on ne se donne pas soi-même pour témoin⁹².

Este juego con el miedo multiplicará los efectos que tienden a evidenciar las formas, las apariciones, a través de recursos que tienden a la *monstration*⁹³, a la escritura de *l’excès*⁹⁴, a la plasmación de la *fantasmagorie*⁹⁵.

⁸⁹ Vid. Louis Vax, *La séduction de l’étrange*, *Op. Cit.*, pp. 53-88.

⁹⁰ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990, p. 25.

⁹¹ *Ibid.*, p. 25. La enumeración y el análisis de los temas se lleva a cabo en las páginas 25-34.

⁹² Roger Callois, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

⁹³ Charles Grivel analiza en su estudio *Fantastique-Fiction*, *Op. Cit.*, el juego que se establece entre lo visible y lo invisible, lo que se muestra y lo que no se muestra como fundamento de la ficción fantástica.

Así por ejemplo, Max Milner establece la relación entre los fenómenos ópticos y lo fantástico. Milner centra su atención en la vista y en el ojo como elementos sobre los que se construye y se explica el hecho fantástico. Este será su punto de partida para el análisis de diversos cuentos fantásticos que hoy consideramos clave en la literatura fantástica como, por ejemplo, *El hombre de arena* de Hoffmann o *La Eva futura* de Villiers de L'Isle-Adam.

A partir de lo expuesto en las páginas precedentes, podemos afirmar que tanto los temas recurrentes en este tipo de ficciones como la noción de irrupción, que provoca el miedo en el protagonista y en el lector, pertenecen a la categoría de lo “otro”, inaceptable, ajeno, extraño, son manifestaciones de la alteridad.

Creemos que este concepto de alteridad será la clave, por tanto, que nos permita abordar el estudio de los relatos fantásticos de Henri de Régnier. Más aún cuando este autor se enmarca en una época y en un movimiento literario en el que el tema de la Alteridad/Identidad es esencial para comprender la sensibilidad y el legado literarios de los autores que forman parte de él. Nos referimos a la época *fin de siècle* y a la escritura simbolista y decadente.

1.6. La literatura fantástica fin de siglo

Lo fantástico fin de siglo o lo fantástico decadente o simbolista⁹⁶ muestra importantes cambios con respecto a lo que tradicionalmente se ha venido llamando

⁹⁴ Vid. Denis Mellier, *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Op. Cit. En esta obra, el autor explica la ficción fantástica a través de lo que él llama escritura del *excès*. La escritura fantástica nos acerca a la representación amplificada, deformada de las apariciones fantásticas.

⁹⁵ Vid. Max Milner, *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, París, PUF, 1982.

⁹⁶ Expresiones utilizadas por los teóricos de la literatura fantástica, entre otros Marcel Schneider, Op. Cit., y Jean-Baptiste Baronian, Op. Cit. para referirse a las obras publicadas a partir de 1875.

fantástico clásico, lo fantástico cultivado en el Romanticismo, nacido de la novela gótica y consolidado a partir de las obras de E.T.A. Hoffmann:

La literatura realista y naturalista había hecho desaparecer casi por completo el gusto por lo oculto, lo misterioso y lo fantástico. [...] Y paradójicamente lo maravilloso y lo fantástico resurgen con fuerza en medio de un periodo de frivolidad y de falta de fe. El cuento fantástico toma prestados los argumentos de la doctrina ocultista para recuperar una temática fantástica [...]. El miedo irrumpe así con fuerza en el cuento, pero no se trata del miedo romántico por temor a perder el alma. Es un miedo nuevo, visceral, provocado por la sensación de sentirse arrinconado por una presencia extraña. El mundo real, en su momento más oscuro y nocturno, deja entrever las fuerzas ocultas del inconsciente⁹⁷.

Para entender un poco mejor dicha evolución, debemos precisar los rasgos característicos de las figuras más representativas de la literatura fantástica, desde lo que hemos llamado fantástico clásico hasta lo que denominamos fantástico fin de siglo.

1.6.1. E.T.A. Hoffmann: el punto de partida alemán

E.T.A. Hoffmann es un escritor no muy querido por la crítica alemana. Su posteridad ha quedado asegurada por el éxito que cosechó fuera de Alemania, sobre todo en Francia, donde está considerado como el creador del relato fantástico, que hoy conocemos como clásico. Tenemos que decir, siguiendo a Albert Béguin⁹⁸, que Hoffmann no inventa el cuento fantástico, la tradición se remonta a Herder y Novalis elabora la teoría. Sin embargo, Hoffmann tiene el mérito de configurar una nueva manera de entender esta forma literaria, situada entre el cuento de hadas y la psicología:

Le conte d'Hoffmann –à la différence de celui de Novalis, plus chargé d'intentions philosophiques, de celui d'Arnim qui est redoutable machine à disloquer ensemble la réalité et le langage, de celui de Brentano qui berce d'illusions la tristesse d'un vieil enfant- le "conte nocturne" d'Hoffmann est d'abord un compte-rendu d'expériences personnelles.

[...]

Si ce conte traditionnel comporte des éléments de terreur ou de cruauté, s'il en est peu, dans le trésor des nations, qui n'évoquent pas le sang versé ou les victimes dévorées par quelque

⁹⁷ Rosa de Diego, "Lo fantástico en el cuento decadente" en *Le récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe / El relato fantástico en lengua francesa de Hoffmann a Poe*, Concepción Palacios Bernal (ed.), Murcia, Edieser, 2009, p. 173.

⁹⁸ Albert Béguin, "E.T.A. Hoffmann" en *Création et destinée, essais de critique littéraire*, Choix de textes et notes par Pierre Grotzer, 2 vol., París, Seuil, 1973, Tome I, pp. 99-121.

vampire assoiffé, tout l'art des narrateurs anonymes tend à exorciser l'épouvante. On a peur pour le plaisir, le sang coule, mais on retrouvera vivant le Petit Chaperon rouge. Chez Hoffmann, au contraire, rien ne sera jamais concilié. Tout le sens de son œuvre est de faire apparaître les insolubles conflits de l'existence, non pas d'y trouver un apaisement, et moins encore de chercher une voie d'évasion. Plus il va, à travers une vie agitée, abreuvée de mécomptes, et plus Hoffmann atteste, par ses inventions extraordinairement libres, qu'il faut tourner le dos à l'appel des sirènes et préférer aux songes vains la réalité rigoureuse...⁹⁹.

En la introducción y difusión de la obra de E.T.A. Hoffmann en Francia tenemos que hablar fundamentalmente de dos personajes muy influyentes de comienzos del siglo XIX: el periodista Loève-Veimars, que emprenderá la ingente labor de traducción de la obra de Hoffmann, gracias al encuentro con un amigo íntimo de Hoffmann, el Dr. Koreff, y el también periodista J.-J. Ampère, que publicará el 2 de agosto de 1828 en *Le Globe* el famoso artículo “ Sur Hoffmann ”:

Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance ; supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails, les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner, rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme *Les Mille et une Nuits*, raconte comme Walter Scott, et vous aurez une idée d'Hoffmann¹⁰⁰.

A partir de la aparición de este artículo, las opiniones se concentran en detractores y defensores. Cada visión se servirá de unas tribunas propias. Así *La Revue de Paris* y *Le Journal des Débats*, entre otras revistas, aglutinarán a los defensores de Hoffmann con artículos de Saint-Marc Girardin o Loève-Veimars.

Loève-Veimars va a trabajar de manera muy inteligente para lograr el éxito de las obras de Hoffmann y va a llevar la batuta de la campaña periodística a favor de éste. Así el 26 de diciembre de 1829 en *Le Globe*, Duvergier va a escribir un artículo durísimo contra Walter Scott : “ Les Anglais nous avaient habitués à cette non-intelligence complète des génies qui leur sont étrangers, à ce superbe dédain pour tous

⁹⁹ Albert Béguin, “ E.T.A. Hoffmann ” en *Création et destinée, essais de critique littéraire, Op. Cit.*, pp. 112-113.

¹⁰⁰ Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.*, pp. 45-46.

les genres de littérature qui ne fleurissent pas sur le sol britannique. Mais il nous fâche que l'esprit étendu de Scott n'ait pu éviter ce travers ”¹⁰¹.

Las traducciones de Hoffmann se van a ir sucediendo hasta 1834; a partir de ese momento, la moda de los cuentos fantásticos de Hoffmann va a ir perdiendo fuelle en favor de los cuentos musicales¹⁰². La importancia de los textos de Hoffmann no reside tanto en la aparición de elementos fantásticos en sus textos como en el tratamiento novedoso de lo sobrenatural en el ámbito de lo real. Así nos dice Ingeborg Köhler :

La tendance la plus marquée chez Hoffmann est peut-être ce désir d'abolir la ligne de démarcation entre ce qui est réel, et ce qui appartient au rêve. Avec grand soin, Hoffmann arrive à faire régner le doute à l'égard de la réalité ou de l'irréalité des événements relatés. Il s'arrange en général pour que le lecteur puisse trouver aussi bien une explication surnaturelle que naturelle à ce qui vient de se passer¹⁰³.

Por su parte, Elizabeth Teichmann insiste también en la misma idea:

La première admiration éblouie pour Hoffmann semble dire au fait que son oeuvre participe des deux couches, de celle de la fantaisie et de celle de l'observation minutieuse de la vie réelle. Hoffmann fait transition entre le roman noir et le roman historique, dont on commence à être saturé, et ce qui à ce moment est encore à l'état de promesse, les romans de moeurs de Balzac et de Stendhal¹⁰⁴.

La obra de Hoffmann se separa de la línea marcada por la novela negra de Ann Radcliffe, por ejemplo, que empezaba ya a cansar a la gente, con sus castillos, sus fantasmas y sus héroes trágicos, con un gusto exagerado por lo macabro, que más que

¹⁰¹ Citado por Pierre-Georges Castex, “ Walter Scott contre Hoffmann. Les épisodes d'une rivalité littéraire en France ” en *Mélanges d'histoires littéraires offerts à Daniel Mornet*, París, Nizet, 1951, p. 174.

¹⁰² Así por ejemplo la influencia de estos cuentos musicales será profunda sobre Baudelaire. Vid. Ingeborg Köhler, *Baudelaire et Hoffmann*, Upsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia, nº 27, 1979.

En este sentido, Rosemary Lloyd también incide en las aportaciones de Hoffmann a Baudelaire y establece cuatro campos fundamentales: lo fantástico, la vida terrestre, el arte y lo cómico y las sinestesias. Vid. Rosemary Lloyd, *Baudelaire et Hoffmann : Affinités et Influences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979. Esta influencia de las teorías de Hoffmann sobre la concepción del arte y la teoría literaria de Baudelaire será esencial para entender cuáles son los rasgos definitorios de la literatura fantástica fin de siglo.

¹⁰³ Ingeborg Köhler, *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁰⁴ Elizabeth Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, París-Ginebra, Droz-Minard, 1961, p. 228.

asustar al público de 1830, le producían tedio. De la misma forma, la novela histórica cuyo máximo exponente es Walter Scott, no tiene ya el tirón de años antes.

Como nos dice Pierre-Georges Castex, el paso de Scott a Hoffmann en el gusto del público es algo más que un asunto de moda literaria. Es el cambio de la literatura más clásica al triunfo del Romanticismo, de la rigidez formal a la liberación del arte:

Cette querelle, pourtant, ne présente pas, à nos yeux, un simple intérêt anecdotique. Hoffmann tend à supplanter Scott au moment précis où le romantisme se définit, parmi les écrivains du Cénacle, puis parmi les Jeunes-France, comme un mouvement révolutionnaire, luttant contre les préjugés du bon goût pour assurer la liberté du génie. Il apparaît, à travers ses contes, comme un artiste inspiré, dont la passion frémissante et l'imagination foisonnante s'expriment, au mépris de toutes les contraintes, sous des formes significativement chaotiques. Dans le tumultueux désordre de ses créations, on découvre la vie complexe d'une âme qui livre le secret de ses angoisses et de ses aspirations idéales. À côté de ce personnage romantique, Walter Scott, si détaché de ses propres inventions, si tranquillement maître de son art, si étroitement raisonnable dans ses opinions littéraires, semble froid. On le reconnaît comme l'initiateur, en France, d'un genre qui a déjà fait souche et qui obtient encore beaucoup de succès, mais qui laisse voir ses limites et qui n'offre plus l'attrait de la nouveauté¹⁰⁵.

El lector demanda una nueva manera de acercarse a lo sobrenatural que dé cuenta de sus miedos y de su desasosiego ante lo irracional: “ C'est que, pour Hoffmann, le fantastique n'est pas dans les choses, il est dans l'homme lui-même ; c'est là sa grande découverte, celle qui lui a permis de transformer en art un genre qui, avant lui, végétait de procédés mécaniques ou de réminiscences littéraires ”¹⁰⁶.

Será precisamente Walter Scott uno de los más acérrimos detractores de Hoffmann.

1.6.2. Walter Scott: lo sobrenatural agradable

En esta oposición entre, por una parte, la novela gótica y la *manière* de Scott, y, por otra, la nueva concepción de lo irracional dentro de la vida cotidiana de Hoffmann, entran en juego numerosas cuestiones, entre ellas, la lucha entre lo antiguo y lo

¹⁰⁵ Pierre-Georges Castex, “Art. Cit.”, pp. 175-6.

¹⁰⁶ Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, París, Auber Éditions Montaigne, 1947, p. 16.

moderno¹⁰⁷, la visión diferente de la intriga y de los elementos que conforman las peripecias en un relato, la manera de enfrentarse a la realidad, etc.

Walter Scott¹⁰⁸ inicia las hostilidades con un artículo titulado *On the Supernatural in Fictitious Composition*, publicado en 1827 y traducido parcialmente en *La Revue de Paris* en 1929 con el título *Du merveilleux dans le roman*. Este artículo que trata sobre estética y los nuevos gustos del público en cuanto a la literatura de imaginación sirve a Walter Scott para lanzar una dura diatriba contra Hoffmann. El autor escocés no duda en desacreditar al escritor alemán con feroces ataques sobre su personalidad y su vida “licenciosa”.

Walter Scott no se conforma con esta primera crítica sino que vuelve a la carga en el Prólogo a los *Contes fantastiques* de E.T.A. Hoffman de las Ediciones Renduel en diciembre 1829. En este prólogo titulado, “ Sur Hoffmann et les compositions fantastiques ”, Scott define lo fantástico como un elemento unido a lo misterioso y a la imaginación, pero para él procede de una mala utilización de la imaginación que conduce a la extravagancia y al absurdo. Lo fantástico es para Scott un género inferior porque degrada la novela:

[...] où l’imagination s’abandonne à toute l’irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. [...] ici l’imagination ne s’arrête que lorsqu’elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parodies et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie¹⁰⁹.

Lo fantástico para Scott debe crear imágenes agradables, ideas suaves porque si no va contra el buen gusto. Así, el uso de los elementos sobrenaturales debe cumplir una función, tener un motivo.

¹⁰⁷ Eco de la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* del siglo clásico francés y sus sucesivos *rebondissements*.

¹⁰⁸ Vid. Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.*, pp. 42-56.

¹⁰⁹ Walter Scott, “ Sur Hoffmann et les compositions fantastiques ” en Hoffmann *Contes fantastiques*, 8 vol., París, Renduel, 1832-1836, Tome I, p. V, disponible en [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b/f20.image.r=sur hoffmann et les compositions fantastiques](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b/f20.image.r=sur%20hoffmann%20et%20les%20compositions%20fantastiques) [Consultado el 15 de noviembre 2016].

Para ilustrar sus ideas Scott va a oponer dos cuentos de Hoffmann *Le Majorat* y *Le sablier*. En relación con el primero : “ ... le merveilleux nous apparaît heureusement employé parce qu’il se mêle à des intérêts et des sentiments réels, et qu’il montre avec beaucoup de force à quel degré les circonstances peuvent élever l’énergie et la dignité de l’âme... ”¹¹⁰. Y en lo que respecta a *Le sablier* :

Il est impossible de soumettre de pareils contes à la critique. Ce ne sont pas les visions d’un esprit poétique ; elles n’ont pas même cette liaison apparente que les égarements de la démence laissent quelquefois aux idées d’un fou : ce sont les rêves d’une tête faible, en proie à la fièvre, qui peuvent un moment exciter notre curiosité par leur bizarrerie, ou notre surprise par leur originalité, mais jamais au-delà d’une attention passagère...¹¹¹.

En opinión de Scott, Hoffmann desfigura los elementos sobrenaturales de tal manera que aparece lo grotesco, por la deformación de la naturaleza, y el arabesco, por la multiplicidad de formas y de figuras entrelazadas.

Para Scott el país más favorable para la aparición de lo fantástico era Alemania y el autor representativo Hoffmann, al que no duda en calificar de la siguiente manera:

Il était à la fois poète, dessinateur et musicien ; mais malheureusement son tempérament hypocondriaque le poussa sans cesse aux extrêmes dans tout ce qu’il entreprit : aussi sa musique ne fut qu’un assemblage de sons étranges, ses dessins que des caricatures, ses contes, comme il le dit lui-même, que des extravagances¹¹².

Scott está convencido de que Hoffmann sufría un desorden mental causado por su adicción al opio y es, precisamente, esta enfermedad la responsable de la imaginación pervertida de Hoffmann:

Elle [l’imagination d’Hoffmann] était dérégulée et avait un malheureux penchant vers les images horribles et déchirantes. Ainsi il était poursuivi, surtout dans ses heures de solitude et de travail, par l’appréhension de quelque danger indéfini dont il se croyait menacé ; et son repos était troublé par les spectres et les apparitions de toute espèce, dont la description avait rempli ses livres, et que son imagination seule avait enfantés : comme s’ils eussent eu une existence réelle et un pouvoir véritable sur lui¹¹³.

¹¹⁰ Walter Scott, “Art. Cit.”, p. XXVI.

¹¹¹ *Ibid.*, p. XXXIII.

¹¹² *Ibid.*, p. VI.

¹¹³ *Ibid.*, p. XIX.

Poco a poco los defensores de Hoffmann van ganando la partida. Testimonio de ello es, por ejemplo, la mala acogida por parte del público francés de las *Lettres sur la Démonologie et la Sorcellerie* (1830), la última publicación de Walter Scott. También tenemos que citar la labor de difusión y de defensa de la obra de Hoffmann realizada por otras figuras relevantes de la época, como Sainte-Beuve ¹¹⁴ o Nodier.

1.6.3. Charles Nodier: el visionario francés

Charles Nodier es un elemento clave en la difusión y la teorización de lo fantástico en la Francia de inicios del siglo XIX. Como bibliotecario goza de una posición privilegiada porque tiene acceso a los textos fantásticos de Hoffmann y de los románticos alemanes antes que el resto del público francés.

Su reflexión sobre lo fantástico es múltiple y variada, una parte de ella se encuentra ligada a su producción literaria, fundamentalmente en los prólogos de sus cuentos. Ya sean textos separados de la historia en sí, como la “Deuxième Préface” de *Smarra* (1821); “Au lecteur qui lit les préfaces” de *La fée aux miettes* (1832); la “Préface Inutile” de *Les quatre talismans* (1838); ya sean las páginas iniciales de los relatos, utilizadas por el autor para exponer sus ideas. Esto ocurre en *L’amour et le grimoire ou comment je me suis donné au diable. Conte fantastique* (1832); en *Histoire d’Hélène Gillet* (1832); en *Jean-François les Bas-bleus* (1832); o en *M. Cazotte* (1834).

En estos textos Nodier introduce las ideas fundamentales de sus estudios teóricos: reflexión sobre el sueño y la pesadilla en *Smarra*, el parecido entre el loco y el

¹¹⁴ Sainte-Beuve publica un artículo extraordinario en 1830, recogido en *Les Premiers lundis* en el que establece la relación entre Hoffmann y el Romanticismo.

poeta en *La fée aux miettes* y *M. Cazotte*, la necesidad de creer para escribir una buena historia fantástica en *Jean-François les Bas-bleus* y *M. Cazotte*.

Mención especial requiere *Histoire d'Hélène Gillet*. En este relato, Nodier distingue claramente entre fantástico y maravilloso y establece tres tipos de historias fantásticas : la historia fantástica falsa “ dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire ”¹¹⁵ ; la historia fantástica vaga, “ qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique ”¹¹⁶ ; la historia fantástica verdadera, “ qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans coûter des sacrifices à la raison ; et j'entends par l'histoire fantastique vraie [...] la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde ”¹¹⁷.

La otra parte de su concepción sobre lo fantástico aparece en dos ensayos fundamentales : *Du fantastique en littérature* (1830) y *De quelques phénomènes du sommeil* de 1831¹¹⁸.

En *Du fantastique en littérature* Nodier nos da su visión de lo fantástico, que no está lejos de la fantasía. Por una parte, traza la historia de lo fantástico desde la Antigüedad hasta el siglo XIX y, por otra parte, intenta establecer la conformación del pensamiento humano dentro del cual se incluye la literatura. Esta conformación tiene tres fases para Nodier; primero, el conocimiento del mundo material a través de las sensaciones; después el paso de lo conocido a lo desconocido, de lo material a lo divino, es decir el conocimiento del mundo espiritual; por último, el acceso a la región ideal,

¹¹⁵ Charles Nodier, *Contes*, Pierre-Georges Castex (ed.), París, Classiques Garnier, 1979, p. 82.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁸ Para un análisis detallado de estos ensayos, remito a los artículos de Roger Bozzetto, “ Nodier et la théorie du fantastique ”, *Europe*, juin-juillet 1980, n° 614-615, pp. 70-76, disponible en <http://www.noosfere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=405> y “ Un fantastique de rêve ” en Nodier, Dijon, Publication de l'Université de Bourgogne, 1998, pp. 87-96, disponible en <http://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=395>

mediante la imaginación, en otras palabras, el conocimiento del mundo fantástico. Nodier llama “fantástico” a todo lo que tiene relación con la imaginación y las creencias de los pueblos. Así, en este texto, no separa lo fantástico de lo maravilloso o de la mitología.

De quelques phénomènes du sommeil es un estudio sobre el sueño, “ l’état le plus puissant et le plus lucide de la pensée ”¹¹⁹. Para Nodier la vida humana presenta dos estados: el estado de sueño y el estado de vigilia; el poeta participa de los dos estados, el hombre común solo del de vigilia y el loco del de sueño. Lo maravilloso (fantástico) pertenece al mundo de los sueños.

Nodier nos dice que el mundo de los sueños crea percepciones que no pueden darse en el mundo de vigilia, son por tanto, dos mundos totalmente separados. Sólo los poetas y los locos pueden prolongar las percepciones del estado de sueño al mundo de vigilia, con la diferencia de que el loco percibe de manera más oscura a medida que penetra en el mundo de vigilia y el poeta lo hace de manera cada vez más lúcida.

La importancia de este ensayo reside fundamentalmente en que Charles Nodier es el primero en unir fantástico y *rêve*, pero no limita el uso del sueño a su producción fantástica. Como dice Bozzetto,

... Nodier pourrait apparaître ainsi comme celui qui a le plus exploité le rêve dans la création de contes, mais non pas de contes fantastiques à proprement parler. Il a utilisé la dynamique onirique pour elle-même, le cauchemar dans *Smarra*, les condensations et déplacements avec *Trilby* et *La fée au miettes*, la fantaisie ludique avec *Le roi de Bohême et ses sept châteaux*, et le lieu entre rêveur et monomane aussi bien avec *Jean-François les Bas-bleus* et *La fée aux miettes*¹²⁰.

El ejemplo de Nodier será seguido por autores de cuentos fantásticos como Gautier y Nerval. El uso del sueño será también fundamental en los escritores de la

¹¹⁹ Charles Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, Textes de Nodier présentés par Emmanuel Dazin, Burdeos, Le Castor Astral, 1996, p. 15.

¹²⁰ Roger Bozzetto, “ Un fantastique de rêve ”, “Art. Cit.”, pp. 94.

época fin de siglo, en especial Henri de Régnier, en cuya obra la aparición del *rêve* se plantea como una de los estados esenciales que dan acceso a la alteridad fantástica.

Los rasgos esenciales del cuento fantástico para Nodier van unidos a las características de brevedad y de concentración propias del relato corto y le acercan a las ideas de E.A. Poe:

À une histoire vraie, le mérite du conteur est sans doute peu de chose. Si son imagination vient s'en mêler, la broderie risque fort de me gêner le canevas. Son principal artifice consiste à se cacher derrière son sujet. Quand on examine, il doit éclaircir ; quand on discute, il doit prouver. Alors, l'émotion va croissant, comme celle du spectateur d'une scène d'illusions, dont la main s'étend machinalement pour détourner un fantôme, et s'arrête, glacée d'horreur, sur un corps qui palpite et crie...¹²¹.

La influencia de Hoffmann se va a diluir poco a poco, en parte por el abuso de este tipo de ficción, pero también por la aparición de nuevas inquietudes relacionadas con los fenómenos del magnetismo, así como por los progresos científicos ligados a la cirugía y a los estudios sobre las enfermedades mentales.

En este contexto, aparece la figura del americano E.A. Poe, cuya difusión se debe en gran parte a las traducciones de Charles Baudelaire, que crea de esta manera la leyenda y el mito de Poe, como Loève-Weimars había creado el de Hoffmann.

1.6.4. El cambio de perspectiva. El resurgir del Idealismo

De igual forma que la sociedad cambia y se adapta a los nuevos tiempos, la literatura, por su parte, también lo hace y responde a las preocupaciones y necesidades de la sociedad en la que se inscribe. En el último tercio del siglo XIX en Francia, las corrientes literarias se suceden o, más bien, coexisten unas al lado de otras, *l'Art pour l'Art*, el *Parnasse*, el Simbolismo, la Decandencia..., cada nueva tentativa se levanta

¹²¹ *Histoire d'Hélène Gillet* en Charles Nodier, *Contes*, *Op. Cit.*, p. 82.

contra la anterior, negándole cualquier posibilidad de subsistencia o de pervivencia. Todas ellas provienen directamente del Romanticismo, pero, al mismo tiempo, todas ellas reniegan de él. Las necesidades han cambiado, la insatisfacción persiste y los jóvenes literatos necesitan un cambio que llene su vacío “existencial” y literario. Si el Romanticismo nace como exaltación del Yo, del sujeto en tanto que individuo, y se posiciona contra el racionalismo exacerbado y la Ilustración –que subordinan cualquier ámbito de la vida y del pensamiento a la Razón e intentan acallar cualquier conato de creencia en el misterio, en las creencias populares o en la religión¹²²- los movimientos fin de siglo –que acentúan muchas de estas tendencias- se posicionarán también contra los movimientos anteriores. Nacen pues como reacción y como búsqueda, para intentar paliar la sensación de angustia creciente que se ha venido llamando por sus similitudes con el *mal de siècle* romántico, *nouveau mal de siècle*, *mal de fin de siècle*¹²³.

Así, lo fantástico clásico no puede responder a esta nueva visión del mundo, ni, por consiguiente, a la diferente manera de enfrentarse a la realidad de los autores decadentes y simbolistas.

Jean-Baptiste Baronian se pregunta si podemos hablar de un nuevo Romanticismo para referirnos a la literatura fantástica de la época de fin de siglo,

Peut-on parler de romantisme à propos de la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle ? À première vue, la question appellerait une réponse affirmative, tant la plupart des œuvres publiées alors font état d’une crise de conscience aiguë dans laquelle les soubresauts du moi prennent des accents lyriques et maladifs, tant elles semblent refléter des dispositions de cœur et d’esprit très sophistiquées, très marquées par des expériences psychiques originales et par les doctrines ésotériques, l’occultisme principalement. Ces mêmes œuvres tournent le dos au réalisme et au naturalisme, pourtant en plein éclat à cette époque, et annoncent un retour à une écriture à la fois plus instinctive, plus élaborée et plus esthétique. Et, par-dessus tout, elles prônent la suprématie de l’idéal sur le réel, du rêve sur le positivisme, du mysticisme sur le scientisme, de l’incongru sur l’aseptisé, du morbide sur le rassurant¹²⁴.

¹²² Vid. Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.*

¹²³ Para una mayor profundización en el tema, remitimos a la obra de Charles Dedeyan, *Le nouveau mal du siècle. De Baudelaire à nos jours*, París, Société d’Édition d’Enseignement Supérieur, 1968.

¹²⁴ Jean-Baptiste Baronian, *Op. Cit.*, p. 129.

Su respuesta es afirmativa en cuanto a la naturaleza de las obras y a las preocupaciones que en ellas se plasman; sin embargo, la duda aparece cuando pensamos en un movimiento literario conformado como tal y bien estructurado, “ Il ne pourrait néanmoins être question de mouvement littéraire conscient et organisé ”¹²⁵.

Quizás deberíamos extender esta pregunta al conjunto de las obras literarias de este período y no sólo dirigirla a las obras fantásticas. No obstante, nos gustaría, a este respecto, introducir una pequeña precisión. Creemos que es necesario hacer aquí una distinción, por mínima que sea, entre el Romanticismo, tal y como fue comprendido y llevado a la práctica en Francia, y el Romanticismo en Inglaterra y, sobre todo, en Alemania. El Romanticismo alemán puso de manifiesto una concepción del Yo y de su relación con el mundo que no tuvo ni la misma importancia, ni el mismo seguimiento en Francia, salvo notables excepciones como Balzac, Nerval y Hugo en algunos momentos. El Romanticismo alemán, con la filosofía del Yo de Fichte, coloca al individuo en el centro como sujeto, y su continuación en el Idealismo de Schelling¹²⁶ entronca directamente con la tradición de la corriente filosófica de los neo-platónicos, y por ende, con las corrientes teosóficas en boga en ese momento en Europa, iluminismo, martinismo..., con especial atención a las teorías de Boehme y de Swedenborg¹²⁷.

El concepto de símbolo aparece así esbozado en el Romanticismo alemán: sólo podremos conocer la auténtica realidad a través del símbolo, que elimina lo que nos separa del mundo intelectual, de la idea, como dice Pierre Albouy:

Une telle théorie du symbole se fonde sur la croyance à l'Universelle Analogie et renvoie à cet univers des correspondances qui est celui de la philosophie de la nature de Schelling et de

¹²⁵ Jean-Baptiste Baronian, *Op. Cit.*, p.117.

¹²⁶ Para un estudio detallado del Romanticismo y de la filosofía alemanes, remitimos a las obras de Marcel Brion, *L'Allemagne Romantique*, París, Albin Michel, 1962 y de Javier Henrández-Pacheco, *La conciencia romántica*, Madrid, Tecnos, 1995.

¹²⁷ Vid. Auguste Viatte, *Les sources occultes du Romantisme*, París, Honorés Champion, 1979 y de Ernst Benz, *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, París, Vrin, 1968.

l'Illuminisme, celui qui chante le sonnet fameux de Baudelaire et qui inspire l'esthétique du Symbolisme¹²⁸.

Y es en estos aspectos, como dice Albouy, donde podemos introducir el movimiento simbolista francés como heredero directo del Romanticismo alemán. El simbolismo se nutrirá de esas mismas ideas, pero añadiendo nuevas influencias que le conferirán su originalidad propia y lo diferenciarán, por consiguiente, del Romanticismo alemán; no será una simple réplica o un “reflejo” de esas ideas, sino una nueva tendencia, un movimiento original y complejo en el que los jóvenes escritores vendrán a satisfacer sus necesidades espirituales, estéticas y literarias. A este respecto Guy Michaud dice : “ ... pour la première fois en France, le Symbolisme a eu l'ambition de poser en termes métaphysiques le problème de la poésie ”¹²⁹.

Rémy de Gourmont gran conocedor del movimiento, al que por otra parte, él mismo era afín, nos dice en este sentido lo siguiente:

L'Idéalisme, dit-il, est cette philosophie qui sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau... Ce que vous appelez rêve et fantaisie est la vraie réalité pour qui a conçu ce rêve ou cette fantaisie¹³⁰.

En esta evolución, una figura sobresale sobre todas las demás, es Charles Baudelaire. Su poética personal es fruto de una multiplicidad de ideas, recogidas aquí y allá en sus lecturas y “adoptadas” como personales, siempre bajo su óptica particular. Baudelaire será el maestro, el guía de los jóvenes poetas. Como dicen Léoutre y Salomon, “ on peut affirmer sans paradoxe qu'il les contient tous ”¹³¹.

De la inmensa herencia de Baudelaire, nos interesa destacar especialmente cuatro aspectos que serán capitales para el movimiento simbolista: en primer lugar, sus

¹²⁸ Pierre Albouy, *Mythes et Mythologie dans la littérature Française*, Paris, Armand Colin, 1969, p.7.

¹²⁹ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, pp. 10-11.

¹³⁰ Jules Huret, *Op. Cit.*, p. 138.

¹³¹ Gilbert Léoutre y Pierre Salomon, *Baudelaire et le Symbolisme*, Paris, Masson et Cie, 1970, p. 8.

inquietudes teosóficas extraídas de las diferentes corrientes ocultistas que están en boga en la Francia de esos años, en especial las que provienen del Iluminismo, de Swedenborg y de Boëhme; en segundo lugar, el conocimiento de la obra “musical” de Hoffmann, en la que se inspira su teoría de las correspondencias entre los diferentes sentidos y entre las artes en general; en tercer lugar, las innovaciones sobre la unión de la música y de la poesía, después de su descubrimiento de Wagner; y por último, las ideas sobre la imaginación creadora y lo Bello como único fin de la poesía, que extrae de Poe.

La introducción de la obra de Poe será esencial en la evolución del género fantástico en Francia. No podemos entender el fantástico fin de siglo sin la revisión de lo que significó la difusión de la producción fantástica del autor norteamericano en el hexágono.

1.6.5. Edgar Allan Poe: el fantástico patológico

El conocimiento de la obra narrativa de Poe en Francia tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, gracias a las traducciones de Baudelaire¹³². Con Poe llega a Francia una nueva concepción de lo fantástico, en la que desaparecen todos los elementos legendarios o maravillosos que tenían cabida en la obra de Hoffmann. El fantástico de Poe es de carácter interior, asociado a las obsesiones de su conciencia. Como nos dice Castex : “ On s’aperçoit d’ailleurs, en méditant sur ces histoires, qu’elles se rattachent toutes plus ou moins à une obsession fondamentale. Edgar Poe est

¹³² En 1856 *Histoires extraordinaires*, en 1857 *Nouvelles histoires extraordinaires*, *Aventures d’Arthur Gordon Pynn* y *Eurêka* en 1863 e *Histoires grotesques et sérieuses* en 1865. Stéphane Mallarmé será quien emprenda la traducción de la obra poética de E.A. Poe.

Para una mayor precisión de las traducciones e interpretaciones que Baudelaire y Mallarmé realizaron de la obra de Poe, remitimos al artículo de Javier del Prado Biezma, “Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno)”, *Revista de Filología*, 28, enero 2010, pp. 95-121.

tourmenté par les problèmes que pose à son esprit le destin de l'homme, plus particulièrement par celui du passage de la vie au néant ou à la éternité »¹³³.

Sin embargo, la difusión de las obras de Poe no supone el olvido completo de Hoffmann, ya que las obras de ambos autores cohabitan y tienen seguidores afines.

Léon Lemonnier nos dice que Poe también fue influido por Hoffmann, pero no se quedó en la simple influencia, sino que fue capaz de transformar, de perfeccionar la concepción de lo fantástico de Hoffmann, eliminando la superstición, centrándose en el personaje más que en el medio exterior que rodea a dichos personajes y por la manera de utilizar la ciencia, que da a su obra mayor sensación de objetividad:

Chez Hoffmann, il n'y a point progrès dans l'analyse pathologique du caractère. L'hallucination paraît et disparaît sans raison ; le personnage avait la vie trouble au début, il l'a encore à la fin, et le conteur a fait défiler sous nos yeux des visions dont l'enchaînement n'apparaît pas comme rigoureux et nécessaire. Avec Poe, le mécanisme humain est démonté d'une main savante, puis remonté sous nos yeux d'une manière à la fois précise et vivante, même quand il n'y a pas, à proprement parler, expérience. Ce n'est pas un conteur qui parle, c'est un savant qui observe un cas, qui note soigneusement le passage de l'obsession à l'hallucination et de l'hallucination à l'impulsion. Cette rigueur scientifique ne nuit d'ailleurs pas à l'intérêt littéraire : elle donne à la plupart des contes leur force dramatique¹³⁴.

Así, la obra del autor americano supone una nueva manera de concebir y llevar a la práctica las técnicas narrativas del relato fantástico:

En effet, la grande supériorité de Poe sur Hoffmann est due à cette concentration qui lui permet de tenir constamment son lecteur en haleine. Il évite les digressions, les vagabondages ; il proscriit les ornements inutiles, les fantaisies gratuites ; son propos n'est pas de séduire, mais de bouleverser ; sa préoccupation majeure est celle de l'efficacité. Pour faire naître l'effroi, il use de moyens violents et directs : il cherche à frapper en plein cœur¹³⁵.

Pero de igual forma que ocurrió con Hoffmann, no todo el mundo va a acoger de buen grado la producción de Poe. Si para Baudelaire era el representante supremo del

¹³³ Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.*, p. 105.

¹³⁴ Léon Lemonnier, *Op. Cit.*, p. 25.

¹³⁵ Pierre-Georges Castex, *Op. Cit.* p. 106

poeta¹³⁶, para Barbey d'Aurevilly por ejemplo, es el hijo de los Estados Unidos, con el matiz peyorativo de materialismo que esta caracterización conlleva.

Así, en un artículo publicado el 27 de julio de 1853 en *Le pays* con motivo de la publicación de *Le scarabée d'or* y de *L'Aéronaute hollandais*, Barbey dice:

Né avec les yeux retournés et dilatés du Voyant, Poe tenait par les ancêtres, l'éducation, les habitudes, toute seconde nature, à une société qui a le rayon visuel presque rectangulaire et qui ne l'applique qu'aux choses pratiques, géométriques et tangibles. Imagination emportée vers le merveilleux, le surnaturel, le fantastique, il rencontra d'abord et toujours autour de lui [...] tout un monde qui ne lui fit pas rebrousser chemin, -car il était vigoureux- mais qui devait contrarier, comme nous le verrons, son action spontanée, et même y mêler beaucoup de la sienne¹³⁷.

Este materialismo que Poe contiene en sí en cuanto hijo de esa patria se materializa en su obra como concesiones que él ha querido realizar. Esto le lleva, según Barbey, a sacrificar en cierta manera su espíritu soñador y fantástico, introduciendo rasgos utilitarios como objetos mecánicos e inventos procedentes de los nuevos descubrimientos técnicos, o la explicación racional que aparece en alguno de sus relatos. Para Barbey, este hecho destruye el sentido interno de la obra de Poe y lo aleja de los modelos con los que había sido comparado.

Et c'est ici que l'Américain étrangle le poète, et que les besoins de réalité, ancrés si profondément dans l'esprit des hommes de sa race, détruisent l'effet fantastique qu'il avait d'abord obtenu. Le merveilleux expliqué n'est plus merveilleux. Edgar Poe nous fait repentir de l'intérêt, de l'émotion, de la terreur, qu'il nous a inspirés, dès qu'il nous simplifie son histoire¹³⁸.

A pesar de la fluctuación terminológica entre maravilloso y fantástico, es interesante destacar que Barbey apunta en la cita anterior a uno de los problemas de lo fantástico más tratado por la crítica, es decir, la cuestión, de saber si el efecto fantástico se mantiene o se destruye por una explicación racional del fenómeno sobrenatural. Todorov nos dice que lo fantástico explicado ya no es fantástico sino extraño o

¹³⁶ Baudelaire veía en Poe un “hermano”, reconocía en él las inquietudes que él mismo tenía y las mismas inclinaciones poéticas, hasta el punto de hacer suyas muchas de las ideas de Poe.

¹³⁷ Jules Barbey d'Aurevilly et Charles Baudelaire, *Sur Edgar Poe*, présentation de Marie-Christine Natta, Bruselas, Éditions Complexe, “Le Regard littéraire”, 1990, pp. 32-33.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 41.

maravilloso, puesto que lo fantástico no es sino un momento de duda. Así, vemos la fineza y la modernidad de los análisis de Barbey. Por otra parte, es también interesante insistir en el antiamericanismo de Barbey. Para Barbey, no se puede ser poeta y americano; Poe es, por tanto, un ser doble: como poeta alcanza la perfección, como americano se rebaja hasta la infamia.

A pesar de estos reproches, Barbey es muy lúcido a la hora de darle a Poe el valor que se merece con respecto a lo novedoso de su concepción de lo fantástico:

La manière d'agir sur l'esprit du lecteur ne tient pas, chez Edgar Poe, à la partie extérieure des choses, à la mise en scène de son drame ou à la poignante expression qui double la force de la pensée. Son procédé est bien plutôt quelque chose de caché, d'intérieur, qui circule dans le tout comme une vie... qui est partout et qui n'est nulle part¹³⁹.

En estos aspectos reside la diferencia fundamental que los teóricos de lo fantástico establecen entre Poe y Hoffmann. En este último, lo fantástico sigue siendo algo exterior que aparece junto a objetos o personas que nos hacen dudar de lo que nos está ocurriendo, y con la presencia también de ciertos elementos que pertenecen más bien al orden de lo maravilloso o de lo mágico. Poe, al contrario, construye su fantástico como algo que surge del interior, de la psicología, del alma profunda del ser humano.

Un conte fantastique relève de la manière d'Hoffmann s'il se passe dans un milieu observé et s'il implique une confusion entre le monde réel et le monde imaginaire. Il relève de la manière de Poe s'il se passe dans un décor inventé, s'il utilise la science expérimentale ou s'il contient une évolution pathologique observée avec rigueur¹⁴⁰.

Esta diferencia básica supone un cambio de dirección y una renovación en la práctica fantástica del siglo XIX francés. La prueba más evidente la encontramos en la figura de Maupassant, en el que lo “psicopatológico” que persigue al personaje-narrador produce un escalofrío que procede en primera instancia del interior, de lo más profundo del alma humana.

¹³⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le pays*, 27 juillet 1853, p. 37.

¹⁴⁰ Léon Lemonnier, *Op. Cit.*, p. 26.

Poe influye enormemente en los cuentistas franceses, sobre todo a medida que avanza el siglo. Los relatos de Villiers de L'Isle Adam¹⁴¹ o de los escritores decadentes, como Huysmans o Jean Lorrain llevan la impronta del americano fundamentalmente en el gusto por lo terrorífico y por la imaginación perturbada. No obstante, la huella es más que evidente en los simbolistas, tanto en la obra poética como en la narrativa.

Si Baudelaire traduce gran parte de los escritos teóricos y de la obra narrativa de E.A. Poe, será Mallarmé quien lleve a cabo la misma tarea con la obra poética del americano en la década de 1870. Mallarmé sentirá, al igual que Baudelaire, una atracción inmediata por las teorías sobre el arte y la imaginación del americano, en las que ve una identidad con las teorías poéticas simbolistas.

En este sentido, Henri de Régnier forma parte de los autores sobre los que Poe ejerció un notable influjo, sobre todo en sus primeros relatos de la antología *Contes à soi-même* de 1893.

De hecho, las referencias a E.A. Poe en los diarios de Régnier son asiduas. En ellas da cuenta de las lecturas de Poe, pero también de reflexiones sobre el americano y lo fantástico. Así, el 5 de marzo de 1889 anota :

Prendre garde que le raisonnement n'atteigne et ne diminue la force de la sensation. Subir sans analyser autre chose que la sensation subir vaudrait mieux peut-être. Une subtile analyse ne vaudra jamais une intime sensation, ce serait substituer un philosophe au poète. Or j'en connais chez qui le philosophe a étouffé le poète. L'exemple de l'être d'équilibre, dans ce genre, c'est Poe – la première défaillance est Baudelaire, la victime est Mallarmé¹⁴².

Y también en marzo de 1898 : “ Le fantastique d'Hoffmann est fait de déformation, d'incohérence. C'est comme un homme qui aurait une bosse, trois bras : c'est de la

¹⁴¹ Raitt precisa que el acceso de Villiers a los textos de Poe es más bien tardío y en un primer momento a instancias de Mallarmé. La influencia clara empieza a verse en el cuento *Claire Lenoir* (1867-8), tanto en la forma como en el fondo. Un paso más lo tenemos en *L'Ève Future* (1880) y en *Véra* (1874). Vid. A.W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, París, José Corti, 1986.

¹⁴² Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits, Op. Cit.*, p. 167.

difformité logique. Celui de Poe est correct, si on peut dire : bien pris dans sa taille, équilibré. Il est la bizarrerie dans la beauté ”¹⁴³.

En estas líneas de Régnier vemos claramente que las preferencias de los escritores fin de siglo van más bien hacia el fantástico de Poe que hacia el de Hoffmann. Este último será más apreciado por su teoría musical y sus sinestesias. Si bien la influencia no es tan evidente o directa como en otros escritores y se encuentra matizada por la ascendencia de Mallarmé y de Villiers. Para Bertrand Vibert, la marca de estos tres autores se puede apreciar en tres aspectos fundamentales de *La canne de jaspe* de Régnier, compilación publicada en 1897 y que reúne “ Monsieur d’Amercoeur ”, “ Le Trèfle noir ” et “ Contes à soi-même ”. Estos son: el onirismo, el erotismo y la melancolía¹⁴⁴.

Así, la huella de Poe se deja ver sobre todo en el tratamiento del sueño y de la belleza que presenta Régnier; como nos dice Lemmonier,

Certes, Henri de Régnier se distingue de Poe, dans ses contes comme dans ses poèmes, par une tristesse discrète et désabusée, par le goût des belles formes du passé, depuis l’antiquité jusqu’au temps des dentelles. Il ne vise pas à la composition accélérée de Poe, ni à ces effets dramatiques. Ses personnages ne sont point des fous furieux, mais ce sont de dolents rêveurs. Le goût d’une beauté étrange qui ne peut se trouver que dans les songes. Tel est le lien étroit entre certains contes de Poe et les *Contes à soi-même*¹⁴⁵.

Como hemos visto, desde las primeras traducciones de Hoffmann a la llegada de los cuentos de Poe, la evolución de la literatura fantástica en Francia es paulatina y responde no sólo al cambio en el gusto de los lectores sino también a una serie de condicionantes históricos y sociales que tienen mucho que ver con la percepción de lo sobrenatural y de lo irracional.

1.6.6. Un fantástico de la *nuance*

¹⁴³ Henri de Régnier, *Op. Cit.*, p. 449.

¹⁴⁴ Vid. Bertrand Vibert, *Poète, même en prose, Op. Cit.*, pp. 64-98.

¹⁴⁵ Léon Lemmonier, *Op. Cit.*, p. 101.

El Simbolismo coloca en primer término la utilización del símbolo como único y verdadero medio y fin de la poesía. Las palabras mundanas no pueden transmitir la verdad. Como dice Mallarmé,

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements*¹⁴⁶.

Así la poesía es creación, la única creación posible:

La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine, possible¹⁴⁷.

Estas concepciones sobre el símbolo y sobre la poesía se aplican a toda obra literaria de este movimiento; entendemos el concepto de poesía en su sentido más amplio de literatura. La literatura fantástica de este período de fin de siglo, y fundamentalmente del movimiento simbolista, pone sobre la mesa los temas mayores de la estética simbolista,

Un large secteur du fantastique “fin de siècle” entretient des rapports étroits avec la fable surnaturelle et l'allégorie. En soi, la chose est parfaitement explicable, si l'on veut bien considérer que, par son projet, le symbolisme constitue une tentative d'approprier le mystère et l'inconnu, de préférer les réalités secondes au lieu de se conformer, plus simplement à l'immédiateté¹⁴⁸.

Las características propias de esta época fin de siglo “contaminan” en cierto sentido los textos fantásticos; así el idealismo, la prevalencia del yo “sujeto”, el problema de la identidad, las neurosis, entre otros, configuran un fantástico esteticista e incierto.

En palabras de Nathalie Prince,

¹⁴⁶ Jules Huret, *Op. Cit.*, “Mallarmé”, p. 60.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁸ Jean-Baptiste Baronian, *Op. Cit.*, p. 137.

La fin-de-siècle, qui se situe, au tournant des XIXe et Xxe siècles mais qui est si délicate à situer en termes de délimitation chronologique, correspond davantage à un état d'esprit, à une couleur particulière, à une façon d'être. Elle peut être appréhendée par les thèmes qu'elle affectionne tout particulièrement : le macabre, le luxe ou la luxure, la maladie, la drogue, la corruption, la cruauté, le masque ou encore la névrose. Le fantastique fin-de-siècle s'appuie sur ces thèmes et motifs qui soulignent la réalité de l'époque et doit être d'abord perçu comme une esthétique¹⁴⁹.

Sólo hace falta echar un vistazo a las obras fantásticas de este movimiento para establecer cuán importantes eran estos motivos para los autores que se enmarcan dentro de él. Citaremos entre otros a Marcel Schwob, con colecciones de cuentos tituladas *Le Roi au masque d'or* o *Coeur Double*; Jean Lorrain, con, por ejemplo, sus *Histoires de masques*; Remy de Gourmont y Henri de Régnier.

Bertrand Vibert nos dice a propósito de la escritura de Remy de Gourmont:

L'univers mis en place par l'écrivain dans ces contes est un univers décadent, qui opère une perversion du merveilleux typiquement fin de siècle. La magie de ces histoires est en effet très ambiguë. Elle oscille entre un idéalisme poétique et un fantastique pervers, explorant divers degrés de transformation du réel. Il n'est pas question de fées, de rois ou de reines dans le recueil, mais de démons ou de monstres mythologiques qui ne trompent pas le lecteur. Le fantastique est tout objectif, conséquence de la vision nécessairement déformante de la réalité qui caractérise les personnages [...]. Il s'agit donc d'un fantastique intériorisé, variation sur les principes de l'idéalisme¹⁵⁰.

Un fantástico en que lo extraño, lo macabro, la ironía revelan la esencia escondida : “ L'être-au-monde fin-de-siècle est un être effrayé, inquiet et dégoûté, qui devine derrière les apparences ordinaires les plus étranges et les plus menaçants mystères ”¹⁵¹.

Nathalie Prince llama al fantástico cultivado en los últimos 20 años del siglo XIX “ un fantastique improbable ” en el que los principales rasgos definitorios del fantástico “clásico” se diluyen y dan paso una ficción más ambigua, cuyos límites son más inciertos. En el fantástico fin de siglo, siguiendo a Prince, se abandona la creencia en lo sobrenatural tal y como se concibe en la primera mitad del siglo o, en cierta

¹⁴⁹ Nathalie Prince, *Op. Cit.*, p. 53.

¹⁵⁰ Bertrand Vibert éd. *Contes symbolistes*, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁵¹ Nathalie Prince éd., *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. XIV.

manera, el escepticismo abre nuevas vías de interpretación de esos elementos sobrenaturales:

Les textes fantastiques de la fin du XIX^e siècle [...] possèdent la particularité de se fonder sur une incrédulité et une dévalorisation du surnaturel. Ils participent donc naturellement d'une entreprise de redéfinition, sinon d'inversion, du genre. Les monstres et la magie y sont inédits puisqu'ils ont perdu de leur transcendance et de leur évidence, et ressemblent souvent à des productions folles ou fantasmatiques¹⁵².

Así, nos encontramos, por una parte, ante una gran dificultad en la delimitación clara de este tipo de textos. Los relatos fin de siglo basculan entre lo incierto y lo ambiguo, entre lo probable y lo improbable, entre lo posible y lo imposible. Jean Baptiste Baronian habla de una “ poétique surnaturelle ” para referirse a este tipo de ficciones fundamentadas en la extrañeza y de carácter vago y equívoco.

En la misma línea se sitúan los planteamientos de Irène Bessière en su estudio de lo fantástico. Esta autora incide en la noción de ambigüedad que, a nuestro juicio, es fundamental para entender la manifestación de la alteridad en la literatura fantástica de la época fin de siglo.

Para Irène Bessière lo fantástico es un producto de la sociedad y de la cultura, pero con una forma propia debida a la ficción; es allí, en la ficción, donde hay que buscar lo fantástico. Lo fantástico constituye un mundo propio dentro de la ficción, a partir del mundo real.

Bessière habla de la necesidad que tiene lo fantástico de la realidad; lo fantástico, para esta autora, se explicita mediante la presencia de la realidad y la

¹⁵² Nathalie Prince éd., *Petit musée des horreurs*, Op. Cit., p. XXIV.

A este respecto, Bertrand Marquer afirma: “ Si le fantastique romantique relevait de la fantasmagorie, sa forme fin-de-siècle s'inscrit plus volontiers dans un réalisme devenu un indispensable point de repère, et non un simple point d'ancrage permettant son déploiement en marge du rationalisme scientifique ”. Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014, pp. 25-26.

irrealidad en el texto, pero no como dos campos enfrentados, sino que lo fantástico surge a través de la síntesis de ambos.

Lo fantástico no puede explicarse como género ni como una categoría, surge en el interior de un relato mediante la confrontación de lo real, lo irreal y lo sobrenatural. A través de esa confrontación se manifiesta la noción de ambigüedad que domina todo relato fantástico. Así, lo fantástico se concebirá como una forma de cuestionamiento cultural continuo:

Le récit fantastique utilise des cadres socioculturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange [...] pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréel, dont la conception varie selon l'époque. [...] il présuppose une perception essentiellement relative des convictions et des idéologies du moment mises en œuvre par l'auteur. La fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde. [...] il faut considérer que le récit fantastique ne se spécifie pas par le seul invraisemblable [...] mais par la juxtaposition et les contradictions des divers vraisemblables, [...] Le fantastique, dans le récit, naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs conséquences. Figure d'un questionnement culturel, il commande des formes de narrations particulières toujours liées aux éléments et à l'argument des discussions – historiquement datées – sur le statut du sujet et du réel¹⁵³.

En este contexto, fruto de la exploración interior del sujeto, como nos dice Bessière, cobra mayor sentido la preocupación por la identidad y la dualidad propia de este periodo, que se plasmará en motivos como la máscara, el laberinto, el reflejo en el espejo –o en el agua, como variante más significativa-, los muñecos (autómatas, marionetas); en la exploración de los “ états seconds ” (el sueño y la locura); en la preocupación por el pasado.

Por consiguiente, y atendiendo a estas dos premisas –la exploración interior del sujeto y la preocupación por la identidad y la dualidad- establecer la alteridad como fundamento esencial del fantástico fin de siglo nos parece cardinal para emprender un análisis riguroso de los relatos que se sitúan en este periodo de la literatura y, concretamente, los de Henri de Régnier.

¹⁵³ Irène Bessière, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

2. La Alteridad y la Identidad

¿Quién soy yo?, ¿qué hago aquí?, ¿quién es ese?, ¿es amigo o es enemigo? Estas son algunas de las preguntas que el ser humano se ha planteado con insistencia a lo largo de la historia. Preguntas que ponen sobre la mesa dos conceptos capitales que disponen de entidad propia, “individual”, pero que, al mismo tiempo, se perfilan como indefectiblemente unidos. Hablamos de la Identidad y de la Alteridad, del *Yo* y del *Otro*.

Pour qu'il y ait altérité, il faut une certaine réversibilité. Non pas l'opposition des termes séparés de moi et d'un autre, mais le fait que les deux sont dans le même bain, qu'ils ont le même destin. Ils ont une double vie inseparable de par le fait que l'un est la trace de l'autre, l'un est celui qui efface l'autre, etc. L'altérité, au sens fatal du terme, implique que le risque est le même pour les deux. La réversibilité est totale même si c'est l'un qui est l'ombre et l'autre qui est l'être¹⁵⁴.

En este sentido, un acercamiento al concepto de alteridad, se hace imprescindible.

2.1. El concepto de alteridad

El concepto de alteridad muestra una gran complejidad tanto en las definiciones como en las implicaciones que se derivan de dichas definiciones.

L'altérité est sans aucun doute l'un des phénomènes les plus étudiés et l'un des concepts les plus utilisés par les sciences humaines, les lettres et la philosophie au cours des trente dernières années, mais c'est aussi une notion des plus polysémiques et des plus controversées, jusque dans les usages plus ou moins doxiques ou idéologiques qu'on peut en faire aujourd'hui¹⁵⁵.

Un vistazo rápido a los diccionarios más usuales de la lengua francesa así nos lo muestra. Las definiciones aportadas por los diccionarios franceses de los siglos XIX y

¹⁵⁴ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, París, Descartes & Cie, 1994, p. 147.

¹⁵⁵ Pierre Ouellet, “ Le principe d'altérité. Introduction ” en *Quel autre? L'altérité en question*, Pierre Ouellet et Simon Harel dirs., Montréal, VLB Éditeur, 2007, p. 7.

XX tienen en común, por una parte, la coincidencia en el origen del término y, por otra, el campo de estudio al que remiten con el concepto de alteridad.

La etimología de la palabra alteridad remite a *alteritas*, que proviene de *alter*. Así, el origen etimológico pone sobre la mesa al otro, al extraño, al extranjero¹⁵⁶.

Las definiciones de los diccionarios establecen una relación directa entre el concepto de alteridad y el campo de la filosofía, de tal manera que la conexión entre identidad y alteridad parte de su condición de antónimos:

L'altérité es au coeur de l'identité. C'est la raison pour laquelle l'identité est remise en cause par autrui sous quelque espèce qu'il se présente. Deux énigmes de pensée se développent dans le même mouvement : comment penser l'alter ego, le semblable, mais aussi comment penser mon identité de sujet à l'épreuve d'un autre sujet ? [...] Autrui m'intrigue, au sens où il entre dans une intrigue avec moi, dans le récit de nos vies ou même dans des histoires où il (elle) et moi sommes 'empêtrés'¹⁵⁷.

Este será pues nuestro primer paso de análisis: acercarnos al estudio de la alteridad, partiendo desde el punto de vista de la filosofía, para ver su plasmación en el ámbito literario. La filosofía es la base sobre la que se asienta el concepto y será, en consecuencia, el punto de partida de las relaciones de la alteridad con otros saberes.

De hecho, la definición aportada por el *Gran Dictionnaire de la Philosophie* dirigido por Michel Blay no ofrece grandes diferencias con respecto a las entradas de los diccionarios de lengua francesa. Así, este concepto, que proviene de la filosofía

¹⁵⁶ Así lo constatan los diccionarios en sus ediciones de finales de siglo XIX, como el diccionario de Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, Ginebra-París, Slatkine Reprints, 1982 (édition de Paris 1866-1879), tome I A.-ARC; el de Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999 (réimpression de l'édition Hachette, 1877), tome 1 A-Concret. Las ediciones del siglo XX del *Grand Larousse de la langue française en sept volumes*, sous la direction de Louis Guilbert, René Lagane et Georges Niobey, Paris, Librairie Larousse, 1989 (édition originale 1986), tome premier A-CIP o de *Le Grand Robert de la Langue Française* de Paul Robert, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Éditions Le Robert, 1989 (1^{re} édition 1951-1966), tome 1 A-Bio, abundan en la misma idea.

¹⁵⁷ Jean-François Rey, "Autrui dans la pensée des droits de l'homme : à priori invisible et richesse du visible" en *Altérités : entre visible et invisible*, Jean-François Rey dir., Paris, L'Harmattan, 1998, p. 30.

antigua, determina el “ caractère de ce qui est autre, relation entre des entités mutuellement distinctes ”¹⁵⁸.

Por su parte, el *Diccionario de Filosofía*¹⁵⁹ de José Ferrater Mora nos remite a las entradas de *Alteración* y *Otro* (él) para definir el concepto de alteridad. Ferrater Mora es mucho más preciso a la hora de tratar de dilucidar esta noción y nos dirige a diversas teorías sobre el sentido de *alteración*. La alteración para este autor implica dos cosas: la transformación de una cosa en otra (cambio físico) y el paso de un estado a otro, pero sin perder la existencia inicial.

[La alteración] puede entenderse en dos sentidos: (1) como transformación de la cualidad actual de una cosa; (2) como transformación de una cosa en otra. Por consiguiente, el término de ‘alteración’ puede aplicarse indistintamente a todas las existencias, aun cuando de un modo propio sólo convenga a la existencia humana. Empleando la terminología hegeliana, puede decirse entonces que la alteración es la acción y el efecto de un alterarse (*Anderswerden*) por el cual un ser en sí se transforma en otro (*Anderssein*). Esta particular significación de la alteración indica ya que, aun concebida como transformación radical de un ser, el resultado de la alteración no anula jamás lo que había antes de alterarse. En otros términos, la alteración puede entenderse, como el devenir, en el sentido de un cambio en la realidad física y en el sentido de un cambio en la realidad psico-espiritual. En el primer caso, la alteración excluye toda forma anterior [...] En el segundo, la alteración es, en última instancia, la consecuencia de una historicidad. Este último sentido es el que se da habitualmente a la alteración¹⁶⁰.

Este segundo sentido es el que creemos conviene más a la aparición de los diferentes estados altéricos que encontramos en las obras fantásticas de Henri de Régnier que serán posteriormente objeto de análisis.

Ferrater Mora introduce la idea de historicidad para caracterizar el sentido más habitual de alteridad. No es el objeto de esta investigación emprender un estudio detallado sobre las diferentes concepciones de la alteridad a lo largo de la historia de la filosofía, pero sí creemos que la época es determinante para comprender el clima

¹⁵⁸ *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, sous la direction de Michel Blay, París, Larousse, 2003. Entrada *Altérité*.

¹⁵⁹ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, 6ª edición 1976, Alianza Dicciones, 1980. Entrada *Alteridad*.

¹⁶⁰ *Ibid.*

intelectual y de pensamiento imperante que, por consiguiente, se refleja indefectiblemente en las obras literarias.

2.2. La configuración del *Yo*

La aprehensión del hombre en tanto que sujeto es una cuestión que nace en Occidente con la Modernidad. Si pensamos en los hombres de las tribus africanas o americanas, incluso en las sociedades prehistóricas, el *Yo*, la individualidad, no se entiende tal y como la concebimos en tanto que hombres “civilizados”. Los estudios etnográficos y antropológicos han dado cuenta de la organización tribal y social de estos pueblos. El sujeto no se percibe como individuo sino como un elemento más, integrante de una comunidad, una sociedad. La oposición *Yo/Otro* en estas épocas (o sociedades) no viene dada tanto por la confrontación con un individuo distinto de mí, sino con una “entidad” lejana, extraña, de mi colectividad, de mi raza, de mi religión.

Así ocurre también en la Grecia clásica. El hombre vive mirando hacia los otros, no en su individualidad. Laín Entralgo nos dice que la conciencia del *Otro* en Occidente surge “virtualmente” con el cristianismo:

Para un pensador griego, llamárase Platón, Aristóteles, Zenón o Poseidonio, el otro hombre era un retoño viviente e individual de la común y originaria madre naturaleza; un ser vivo, por tanto, muy poco, sólo accidentalmente “otro” respecto de él, salvo en el caso del bárbaro y el esclavo. Para un cristiano, en cambio, el otro hombre constituye siempre una realidad emergente de la nada, en cuyo centro cuasidivino se mezclan misteriosa y enigmáticamente la capacidad para la deificación y la capacidad para el empecatamiento. [...] Virtualmente al menos, el problema del otro nace a la historia con la vigencia social del cristianismo¹⁶¹.

El autor aclara más adelante lo que quiere decir con “virtualmente” y cuáles son los condicionantes que permiten el paso de la “virtualidad” a la “realidad” en la cuestión del *Otro*. Laín Entralgo destaca cuatro sucesos fundamentales en esta evolución; por

¹⁶¹ Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 24.

una parte, tenemos la creciente secularización durante la Baja Edad Media y el Renacimiento; seguidamente, el auge del Nominalismo a lo largo del siglo XIV y XV; es notable, asimismo, la importancia creciente de la individualidad; y, por último, la soledad del hombre moderno:

Atenido a su propio pensamiento racional, un pensamiento que de la realidad del mundo sólo cree obtener los símbolos que permiten manejarla humanamente; recluso cada vez más en sí mismo, incapaz de llegar a Dios por medio de su razón, el pensador de la Baja Edad Media queda metafísicamente solo. [...] El sentimiento primario del hombre moderno consciente de su propia situación es, pues su radical soledad¹⁶².

Así, la concepción del *Yo* y su relación con el *Otro* que se presenta ante los ojos de ese *Yo* ha ido variando a lo largo de la historia del ser humano. Desde que Descartes planteara su famoso *cogito ergo sum*, poniendo al ser como conciencia pensante en el centro de toda reflexión, hasta la disolución del sujeto que venimos observando en las teorías más recientes, se ha ido produciendo un desplazamiento del *Yo* hacia el *Otro*¹⁶³.

Siguiendo a Pedro Laín Entralgo podemos establecer dos etapas fundamentales en la problemática de la relación *Yo/Otro* en Occidente: “La primera abarca los tres siglos a los que la historiografía al uso suele dar el nombre de ‘modernos’: los que transcurren desde los primeros decenios del siglo XVII hasta la Primera Guerra Mundial”¹⁶⁴; y la segunda corresponde fundamentalmente a los pensadores marcados por la gran angustia derivada de los conflictos bélicos del siglo XX, con los pensadores existencialistas en primer término, Heidegger, Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre; Derrida

¹⁶² Pedro Laín Entralgo, *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁶³ El sujeto habría surgido pues con Descartes como un sujeto que se pone a sí mismo, el siglo XIX habría producido con Kierkegaard el descubrimiento de la angustia, y la época siguiente habría mostrado cómo se puede reelaborar la angustia estética y filosóficamente y cómo el sujeto se retira finalmente tras el lenguaje. Vid. Christa Bürger y Peter Bürger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal, 2001, pp. 311-312.

¹⁶⁴ Pedro Laín Entralgo, *Op. Cit.*, p. 362.

No vamos a detenernos en el análisis de las aproximaciones al *Otro* de estos autores. Ello sobrepasa los límites de este estudio, tanto desde el punto de vista temporal como conceptual. Mencionamos aquí las obras más representativas de estos pensadores en el campo de la alteridad: Martin Heidegger, *Ser y tiempo*; Gabriel Marcel, *Diario Metafísico*; Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*; Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*; Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo Invisible*; Emmanuel Levinas, *Entre nosotros: Ensayos para pensar en otro*; Maurice Blanchot, *El espacio literario*; Georges Bataille, *La experiencia interior*...

y su teoría de la *différance*; la teoría del otro de Lévinas; la disolución del sujeto de Blanchot y Bataille ... la lista es larga¹⁶⁵.

Estas dos etapas reflejan las posturas, radicalmente opuestas, de los pensadores de estos siglos, respecto de la concepción del sujeto y del *Otro*. Así podemos hablar de la consideración del *otro* como *otro yo* en la época moderna (auge del subjetivismo) y la importancia del *nosotros* en los corrientes del siglo XX, o lo que es lo mismo –el *Yo* no puede existir sin el tú, sin el *Otro*: “[...] el pensamiento filosófico y el vivir cotidiano de nuestro atormentado siglo han pasado de ser ‘yoistas’ a ser ‘comunitarios’; [...]”¹⁶⁶.

En la transición entre estos dos momentos, se sitúan los prerrománticos y románticos alemanes, así como en la figura de Hegel, que tanto influyeron en el período fin de siglo.

Tanto Fichte, con su planteamiento de la necesidad de un *no-yo* para que exista el *Yo*, Schelling, con su Sistema del Idealismo trascendental y la importancia de la Naturaleza para la noción de autoconciencia, preparan el camino a Hegel, que marca el cambio de rumbo de los pensadores en cuanto a la concepción de *Yo* y del *Otro*¹⁶⁷.

Hegel abre el camino hacia las posturas contemporáneas que abandonan la posición cartesiana de *Yo soy yo* y el *Otro* equivale a *Otro Yo*, para centrarse más bien en la idea de “el *Yo más Otro* = *Nosotros*”.

Para Hegel, sin la otra conciencia yo permanecería en un estado de inmediatez irreflexiva, y nunca alcanzaría la fase de reflexión consciente. [...] Así pues, la autoconciencia depende de la *autoobjetivación*, la negación de sí mismo como conciencia interior individual “cartesiana”. Sólo a través de la *autodivisión*, relacionándose con el pensamiento de otro (que por consiguiente no es *mi* pensamiento) se puede alcanzar una verdadera conciencia de lo que es la autoconciencia¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Remitimos al interesante estudio *De l'Un à l'Autre. Les discours sur l'altérité, de Montaigne à Grand Corps Malade*, présentation, notes, dossier et cahier photos par Mathilde Schuhmacher, París, Flammarion, 2016.

¹⁶⁶ Pedro Laín Entralgo, *Op. Cit.*, p. 363.

¹⁶⁷ Recomendamos la lectura de los agudos análisis de Andrew Bowie, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor, 1999 y de Pedro Laín Entralgo, *Op. Cit.*

¹⁶⁸ Andrew Bowie, *Op. Cit.*, p. 132.

Pedro Laín Entralgo ha resumido brillantemente el cambio de perspectiva que se produce con el pensamiento de Hegel:

La breve reflexión cartesiana fue gnoseológica y unilateral. ¿Cómo yo, sujeto pensante, puedo conocer que un bulto por mí percibido es tan capaz de pensamiento como yo mismo? En tal caso, el otro no pasa de ser objeto del conocimiento de mí yo. Fichte descubre que la instancia para mi relación con el otro no es unilateral, sino recíproca: tú y yo somos libre actividad moral, y el mutuo engarce de esa actividad nuestra hace que ya *a priori* nos seamos necesarios. Con Hegel la reciprocidad se hace radical y ontológica. “Yo soy yo” pasando por el otro; sin el otro, ese primario juicio ontológico quedaría inexpresso, implícito: el otro es un momento necesario para la plena construcción metafísica, histórica y social de la conciencia de sí. Con lo cual, como observa Sartre, deja el *cogito* de ser punto de partida para el conocimiento del otro, y más bien acontece lo contrario: que es la realidad del otro la que hace posible mi propio *cogito*, porque sólo mediante ella puedo yo llegar a ser objeto de mí mismo. El solipsismo es éticamente imposible, había enseñado Fichte; el solipsismo es ontológicamente imposible, responde Hegel¹⁶⁹.

2.3. La alteridad: un concepto poliédrico

Dada la complejidad de este concepto, no son pocos los saberes humanísticos que han abordado el estudio de alteridad. Los estudios culturales, la antropología, la etnografía, la psicología... Cada uno de estos campos asentará los rasgos claves de la relación *Yo-Otro*, así como mostrará las diferentes etapas de esta relación¹⁷⁰.

Ya hemos visto cómo la preocupación por el *Yo* y su relación con el *Otro* se plantea en la Modernidad, fruto de unas condiciones políticas, sociales y religiosas particulares.

El humanismo, fundamentado en el antropocentrismo, desplaza paulatinamente las posturas teocentristas de la Edad Media. El hombre es la medida de todas las cosas y

¹⁶⁹ Pedro Laín Entralgo, *Op. Cit.*, pp. 111-112.

¹⁷⁰ “ L’autre est à la fois l’étranger plus ou moins exclu, dominé ou minorisé, pour une large part des études culturelles (de Said à Spivak), l’un des pôles de la construction identitaire pour certaines théories du sujet (chez Ricoeur, notamment), l’expression même de la Loi et du Symbolique pour d’autres (chez Lacan, exemplairement), la figure emblématique de la responsabilité pour une certaine pensée éthique (chez Levinas, entre autres), le fondement même de toute relation intersubjective (chez Husserl déjà) et de tout dialogisme comme de toute énonciation (pour Bakhtine et pour Benveniste) ou, plus radicalement encore la manifestation de la nature essentiellement hétérologique de l’existence (chez Bataille et ses héritiers) ”. Pierre Ouellet, *Op. Cit.*, pp. 7-8.

será, por lo tanto, a partir del Sujeto, la manera en que se plantee cualquier otra relación que a éste le ataña.

Estas premisas, desde el plano del pensamiento, tienen su correlativo en el afán por aprender, por conocer, del hombre Renacentista. Será la época de los descubrimientos, de la expansión. Una plasmación de estos hechos la tenemos en el encuentro con el “salvaje”, que provoca la curiosidad y la fascinación, por una parte, pero también el miedo ante lo desconocido y, por ende, la necesidad de “hacer desaparecer la diferencia”. Así, el interés por lo desconocido, deriva, motivado por la ambición y el deseo de expansión, en la colonización y, en consecuencia, en la percepción del *Otro* como un enemigo al que hay que subyugar o dominar. Estamos ante el auge del colonialismo y de los nacionalismos, que alcanzan su máximo apogeo en el siglo XIX.

L’homme pense d’abord qu’il est seul. Quand il découvre qu’il ne l’est pas et que d’Autres existent, avec une autre pesée, une autre religion, le premier sentiment est la peur. Alors, le premier réflexe est d’assujettir, de coloniser. Bien entendu, c’est l’histoire de l’Occident et des peuples qu’il a nommés “ primitifs ”. Les missionnaires ont essayé d’arracher les croyances multiples, et d’implanter “la bonne façon” d’honorer Dieu, comme s’il n’y en avait qu’une, et que c’était eux qui la détenait. Et au nom de la vérité, d’une seule vérité, ils détruiraient en toute bonne conscience, ce qui n’était pas bon à leurs yeux. Tout en prêchant l’amour, ils ont semé le malheur¹⁷¹.

Con la época contemporánea y quizás fruto del desgarró provocado por los dos conflictos mundiales¹⁷², el cambio en la percepción del otro se hace visible. Ya no me fijaré en el otro como un “animal exótico”, ni como un “enemigo al que hay que destruir”, sino como un complemento de mi identidad propia.

Après la rencontre avec l’Autre, dans la conscience qu’il existe de multiples langues et de multiples vérités, commence le voyage intérieur, l’approfondissement de soi. La conscience d’être responsable de sa vie. Si l’autre ne sert plus de projection à nos ombres, alors il faut

¹⁷¹ Geneviève Chincholle-Quérat, *Identité et altérité à travers deux contes. Voyage initiatique et poétique*, Paris, L’Harmattan, 2013, p. 13.

¹⁷² La Segunda Guerra Mundial representa a mi entender una imagen paradigmática del rechazo al otro, al diferente, al que no es como yo.

chercher la part d'ombre en nous-mêmes. Et le travail intérieur mène à une Altérité nouvelle. Qui ou Quel est ce grand Autre devant lequel nous nous tenons alors ?¹⁷³.

La literatura ha ido plasmando a lo largo de los diferentes períodos este proceso evolutivo del pensamiento hacia el *Otro*, como se observa en la creación tanto de “tipos literarios” como el extranjero, el indígena¹⁷⁴, como en la aparición de diferentes géneros literarios: la escritura de memorias o de reflexiones, los relatos de viajes, la literatura colonial, las novelas epistolares propias de los siglos XVI, XVII y XVIII, en las que el *Yo* se alza solitario y supremo. El comienzo del cambio en el ámbito francófono se produce quizás con Rousseau y Chateaubriand, con la presentación de un *Yo* en comunión con la naturaleza, nostálgico y exaltado. La evolución continúa y asistiremos al descubrimiento de un *Otro* que nos acecha primero y que luego se revela como proyección de nuestra conciencia, como es el caso de Nerval, Maupassant, Rimbaud...

En el siglo XX, la problemática se desplaza, fruto de los cambios sociales, ideológicos y políticos. La literatura del exilio, la literatura de mujeres, la literatura de la negritud... en todos estos ejemplos, la problemática del *Yo* que se enfrenta a la mirada y la presencia del *Otro* se sitúa en un primer plano.

El estudio del *Otro* en literatura implica obligatoriamente sobrepasar el campo de la literatura y adentrarse en ámbitos de la ideología, de la cultura, como nos dice Hans-Jürgen Lüsebrink : “ L’analyse de la perception littéraire de l’Autre, loin de constituer uniquement un ‘ thème ’ ou une ‘ image ’, dépasse ainsi largement, notamment à travers les niveaux d’analyse sociocritique et discursif, le domaine de la littérature proprement dite ”¹⁷⁵.

¹⁷³ Geneviève Chincholle-Quérat, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁷⁴ Hans-Jürgen Lüsebrink, “ La perception de l’autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle ”, *Tangence*, n° 51, mai 1996, pp. 51-66.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 61.

En las páginas siguientes, llevaremos a cabo un acercamiento a la literatura fin de siglo e intentaremos ver cómo se refleja la alteridad, acercando dichas plasmaciones a las líneas mayores de pensamiento acerca de la concepción de la Identidad y de la Alteridad que acabamos de esbozar.

2.4. La literatura y la alteridad

El Romanticismo tiene para Víctor Bravo el mérito de convertir la problemática de la Identidad y de la dualidad en el eje vertebrador de su producción estética, planteamiento recogido y desarrollado por el Simbolismo. Con ellos, nos dice Víctor Bravo, nace la literatura moderna que se caracteriza precisamente por la puesta en escena de la alteridad:

El Romanticismo [...] hará de esta intuición de la dualidad uno de los centros de su estética. Para Novalis, por ejemplo, el mundo es el resultado de una compleja relación entre el yo y la divinidad. Los románticos pensaron la magia –ese discurso revelador de lo divino– como la ciencia sintética de la imaginación, y el sueño –esa otredad de la vigilia– como el territorio propio de la poesía. Con el romanticismo, al postularse la alteridad como centro de la estética, se abre la posibilidad de que el discurso literario [...] exponga su materialidad, la designación de su propio espesor como otra realidad del mundo. Sabemos que no será sino hasta el advenimiento de la obra de Mallarmé cuando el discurso literario tome plena conciencia de su conquista¹⁷⁶.

2.4.1. La literatura fantástica clásica y la alteridad

En este sentido, si la estética basada en la alteridad es lo propio de la modernidad para Víctor Bravo, la manifestación de lo fantástico no es sino una de las mejores plasmaciones de esa alteridad que caracteriza la ficción:

[...] lo fantástico se manifiesta como una de las más estremecedoras manifestaciones de la alteridad en el seno de lo real: la muerte o el sueño, lo desconocido o lo invisible, las previsibles pero olvidadas formas de la discontinuidad, situadas en una extraterritorialidad, separadas de lo

¹⁷⁶Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1987, p. 22.

real por claros límites, irrumpen y aniquilan, o, por lo menos, ponen en peligro la certeza de lo real, que naufraga por instantes en la manifestación de lo alterno¹⁷⁷.

En la misma idea incide Jean Fabre¹⁷⁸, para quien los Románticos aspiran a recuperar la unidad perdida. El texto fantástico será la escena en la que los autores románticos expongan esa ruptura y ese anhelo de alcanzar la armonía, de superar la escisión y conseguir la síntesis entre el yo y el otro:

[Le texte fantastique] va mettre en miroir la dualité conflictuelle de l'épistémè et de la psyché contemporaines. Ainsi peut se jouer sur la scène littéraire la catharsis fantastique de cette schizophrénie qui ravage la conscience prométhéenne déchirée. [...] La nostalgie de l'unité perdue crée une forcé verticalisante qui domine dans l'ensemble fantastique et le tire vers le merveilleux [...] Mais cette "mirabilisation" est en lutte perpétuelle avec une résistance horizontale. Le romantisme fantastique met en scène ce conflit et, même si la victoire appartient le plus souvent à la verticalité, le texte est traversé et constitué par des tensions¹⁷⁹.

Así, lo fantástico definido como "irrupción", "transgresión", "ruptura" de las leyes que rigen nuestro mundo (Caillois, Castex, Vax entre otros) se completa con una característica esencial, la alteridad¹⁸⁰, que adquiere fuerza y autonomía a partir del Romanticismo. Víctor Bravo nos dice que para que el sentimiento de lo fantástico se produzca tienen que presentarse ciertos rasgos particulares, uno de ellos plantea dos ámbitos separados y diferenciados por un límite que se rompe:

La producción de lo fantástico supone la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etc.) y un límite, que las separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite¹⁸¹.

¹⁷⁷ Víctor Bravo, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ Jean Fabre, "Pour une sociocritique du fantastique" en *La littérature fantastique*, París, Albin Michel, "Cahiers de l'Hermétisme", 1991, pp. 44-55.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 47 y 52.

¹⁸⁰ A este respecto, Jean-Pierre Picot insiste en la importancia que el cuestionamiento sobre la identidad tiene en la literatura fantástica: "Or, l'interrogatoire d'identité se situe précisément au cœur du fantastique : qui est-ce ? Qui était-ce ? Qui suis-je ? [...] Il n'y a peut-être d'étranger, d'intrus, que parce que, tant que notre lucidité est vigilante, une part de nous ne cesse de nous être étrangère, commettant intrusion sur intrusion dans le château de notre bonne conscience et de nos certitudes. [...] l'altérité, l'étrangeté du monde et des autres, ne cesse, en réalité, de nous tendre un miroir". Jean-Pierre Picot, "L'intrus, l'autre et moi-même", *Cahiers du GERF*, N° 4, 1993, p. 127.

¹⁸¹ Víctor Bravo, *Op. Cit.*, p. 40.

De la misma manera, Rosemary Jackson¹⁸² parte del estudio de Todorov y de la división que este crítico hace entre los temas del “yo” y del “tú” en la literatura fantástica para introducir su perspectiva con respecto al término “otredad”, es decir lo otro, lo diferente, el no-yo.

A partir de Todorov y su identificación de dos grupos de temas, los que se ocupan del “yo” y los que se ocupan del “no-yo” o el “otro”, es posible apreciar dos clases de mitos en el fantástico moderno. En el primer grupo, la fuente de la otredad, la amenaza, está en el yo. El peligro parte del mismo sujeto, por un conocimiento o racionalización excesivos, o por la mala aplicación de la voluntad humana.

[...]

En el segundo de los mitos, el miedo surge de una fuente exterior al sujeto: el yo sufre un ataque de alguna clase que lo hace formar parte de lo otro¹⁸³.

Jackson nos refiere que tradicionalmente la otredad o alteridad se ha asociado con lo demoníaco. En las novelas medievales, la alteridad estaba encarnada en seres sobrenaturales, malignos¹⁸⁴; el cambio se produce con el Romanticismo: lo sobrenatural se hace más incierto, incluso interior.

Con la pérdida de la fe en el sobrenaturalismo, más un escepticismo creciente, y la problemática de la relación entre el yo y el mundo, se introdujo una “otredad” mucho más cercana, algo íntimamente relacionado con el yo. Durante el período romántico, el sentido de lo “demoníaco” fue modificando lentamente su contenido sobrenatural hasta convertirlo en algo más perturbador, algo menos definible¹⁸⁵.

2.5. La alteridad, del Romanticismo a la literatura fin de siglo

¹⁸² “[...] la literatura fantástica siempre se interesó en revelar y explorar las interrelaciones entre el “yo” y el “no-yo”, entre el yo y el otro. Dentro de una economía sobrenatural, o de un sistema de pensamiento mágico, la otredad se considera como algo alejado del mundo, sobrenatural, como si estuviera por encima, o fuera de lo humano”. Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, p. 50.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁴ Podríamos identificar esta manera de entender lo “Otro” con lo maravilloso. El cambio de concepción de lo otro a partir del Romanticismo es en cierta manera similar, desde nuestro punto de vista, a la diferencia entre maravilloso y fantástico.

¹⁸⁵ Jackson, *Op. Cit.*, p. 53.

Desde esta alteridad nacida en el Romanticismo y, a lo largo del camino que conduce hasta el Simbolismo, en lo que respecta a la integración del concepto de alteridad en la poética individual de los creadores, parada obligada es Gérard de Nerval.

2.5.1. La alteridad frente a la identidad: Gérard de Nerval

A partir del Romanticismo, Gerard de Nerval es uno de los autores más representativos en cuanto a la importancia que cobra la alteridad en su relación con la identidad. Constancia de este aspecto quedó plasmada en la célebre expresión “je suis l’autre” que Nerval dejó escrita de su puño y letra en 1854 bajo uno de sus retratos. Nerval, siempre al borde del abismo, entre la lucidez y la locura, hasta que cayó definitivamente en la enfermedad, vivió con la angustia de confundirse, de no distinguirse del otro. Las palabras de Nerval son una constante en su obra; de hecho esta idea es el centro en uno de sus poemas más conocidos “El Desdichado”, publicado en 1840 y recogido de *Les Chimères*:

Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l’Inconsolé,
Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Etoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m’as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s’allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J’ai rêvé dans la Grotte où nage la Syène...

Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Vid. Gérard de Nerval, *Obra literaria. Poesía y prosa literaria*, Traducción, prólogo y notas de Tomás Segovia, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004, p. 52.

Y como nos dice Rosa de Diego:

[...] la actitud del poeta es ambigua y singular, mezclando constantemente la realidad con la imaginación, buscando el sentido de su destino en medio de un universo lleno de misterio, de irracionalidad, y relacionándolo sin cesar con la creación literaria. [...] Por otra parte estos ataques de locura contribuyeron a borrar las fronteras entre la realidad y el sueño, a reforzar ese desencanto frente a la realidad...¹⁸⁷.

En Nerval, tenemos la confusión, la falta de seguridad en la identidad propia, “¿yo soy yo o soy el otro que siempre está conmigo?”. Nos situamos ante una representación del desdoblamiento, de la dualidad: el que está despierto, por un lado, y el que sueña, por otro. No en vano para Nerval el sueño era la segunda realidad.

Así lo leemos en el preámbulo de *Aurélia*:

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensé, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence¹⁸⁸.

El caso de Gérard de Nerval supone un ejemplo paradigmático de la experiencia del desdoblamiento. Las obras más significativas de este autor así lo reflejan: *Les Illuminés* (1853), *Les filles du feu* (1854), *Aurélia* (1855).

Sin embargo, estamos todavía lejos de la integración identidad/alteridad que llevarán a cabo los autores de la época fin de siglo. En el camino que nos conduce de una concepción a otra, encontramos la figura inclasificable de Arthur Rimbaud.

2.5.2. La alteridad en la identidad: Arthur Rimbaud

En efecto, la experiencia de la alteridad por parte de Arthur Rimbaud merece una parada obligada. El salto desde Gérard de Nerval hasta Rimbaud¹⁸⁹ es notable. La

¹⁸⁷ *Antología de la poesía romántica francesa*, edición bilingüe de Rosa de Diego, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2000, pp. 136-137.

¹⁸⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia, Un roman à faire, Lettres à Aurélia*, París, Lachenal & Ritter, 1985, p. 17.

celebérrima expresión “ Je est un autre ” aparece en dos cartas que Arthur Rimbaud dirige a Georges Izambard y Paul Demeny, respectivamente, en 1871. Estas cartas son conocidas como *du Voyant* y en ellas Rimbaud explica la concepción y la función del poeta.

Con la expresión “ Je est un autre ”, el poeta nos enfrenta a una nueva concepción del Yo. La focalización aquí, a diferencia de Nerval, está en lo extraño, en lo extranjero que nos habita. De hecho, la construcción de la frase es paradójica *per se*. “Yo soy yo y el otro” al mismo tiempo. El empleo del verbo en tercera persona junto con el pronombre en primera persona da claras muestras de esa indefinición, el extrañamiento es el faro que permite seguir el proceso. ¿Cómo es posible que Yo pueda designar al mismo tiempo la individualidad y la alteridad? La respuesta de Rimbaud parece indicar que quizás el yo solo puede definirse y reafirmarse en tanto que existencia que se suma y, a la vez, se opone al otro.

La primera carta del 13 de mayo, cuyo destinatario es su profesor Georges Izambard nos permite leer: “ On me pense [...] Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait ! ”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ De igual manera, Lautréamont en el Canto V, 3 de *Les Chants de Maldoror* (1869) afirma: “ Si j'existe, je ne suis pas un autre ”. Como vemos, los tres autores (Nerval, Lautréamont, Rimbaud) manifiestan la preocupación por la alteridad, pero, como dice Liliane Durand-Dessert, Ducasse reacciona de manera diferente: “ À la différence de Nerval, Lautréamont ne renonce à aucun des deux termes de la dialectique, et il faut reconnaître qu'il est doté d'une conscience assez puissante pour supporter avec une égale endurance l'écartèlement majeur et la crucifixion la plus intense. [...] Comme Rimbaud, il découvre son état de dépendance et d'assujettissement à “ l'Être qui est plus fort que lui ”. Mais, à la différence de Rimbaud, il le refuse. Rimbaud accepte et provoque l'enthousiasme prophétique, parce qu'il fait progresser sa carrière poétique. L'orgueil ducassien ne peut s'accommoder de ce qui lui apparaît comme une compromission et, de ce fait, le problème se pose en termes strictement ontologiques : la possession du dieu, conçue d'abord comme une forme d'aliénation, est refusée au nom de l'unité et de l'autonomie ”. Liliane Durand-Dessert, “ L'un et l'autre, Nerval, Rimbaud et Lautréamont, Le problème de l'altérité dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont ” en *L'image de l'autre dans la littérature française*, Omer Massoumou, dir., Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 151-2 y 153.

¹⁹⁰ Arthur Rimbaud, *Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871)*, Gérard Schaeffer (éd.), Ginebra, Librairie Droz, 1975, p.113.

En la segunda carta del 15 de mayo, destinada a Paul Demeny, Rimbaud escribe:

“ Car Je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est évident : j’assiste à l’éclosion de ma pensée : je la regarde, je l’écoute : je lance un coup d’archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène ”¹⁹¹.

La comprensión de la expresión que nos ocupa es más clara si atendemos a la continuación del pensamiento de Rimbaud en ambos fragmentos: “ le bois qui se trouve violon ” y “ le cuivre s’éveille clairon ”. Tanto la madera como el cobre son los materiales, primeros, interiores (ilustración de lo particular-individual) que originan el violín y el clarín (lo ajeno, lo nuevo, lo exterior). Pueden ser una cosa y otra al mismo tiempo.

Para Marc Eigeldinger, Rimbaud nos propone:

[...] une conception plus ou moins nouvelle de la fonction du Moi, à travers la célèbre affirmation : Car Je est un autre, par laquelle il s’insurge contre l’égotisme romantique. La mystérieuse formule s’explique à coup sûr en fonction du contexte, mais aussi par la référence aux notions de “ l’intelligence universelle ”, avec laquelle il entretient une relation existentielle, par la possibilité de métamorphoser le moi individuel en un moi collectif. Il substitue à la conception subjective du moi une conception objective de l’être...¹⁹².

Conforme a estas premisas, la explicación vendría dada, según este autor, por el concepto de “Inconsciente Colectivo” tal y como lo definió C.G. Jung. Así :

Le moi du poète devient *un autre*, un non-moi par une projection au niveau de la psyché collective, en agrandissant son être à l’échelle du cosmos et de l’humanité, en puisant son inspiration dans le réceptacle de “ l’âme universelle ”. Le sujet revêt le statut d’un objet, déterminé par la conscience d’appartenir à l’ordre de l’universel et de s’exprimer en son nom¹⁹³.

Esta afirmación queda legitimada por las propias palabras de Rimbaud, que escribe “ On me pense ” y “ j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute ” (que aparecen en la primera y en la segunda carta respectivamente).

¹⁹¹ Arthur Rimbaud, *Lettres du Voyant, Op. Cit.*, pp. 135-136.

¹⁹² Marc Eigeldinger, “ La Voyance avant Rimbaud ” en *Ibid.*, p.104.

¹⁹³ *Ibid.*, p.106.

Asistimos, por una parte, al extrañamiento del sujeto y a su objetivación y, por otra, a la exteriorización de su interioridad. El poeta se contempla desde fuera, como un espectador.

Únicamente de esta manera el poeta se despersonaliza, mediante un *dérèglement de tous les sens*, sólo así se *fait voyant*, condición necesaria para interpretar, desvelar el sentido escondido de las cosas¹⁹⁴.

Identidad y alteridad se presentan, por tanto, como las dos caras de la misma moneda, ya que nuestra identidad propia no puede construirse sin la mirada del otro ni hacia el otro; aunque, evidentemente, conservando las diferencias. Como nos dice Claude Benoît, volviendo a la famosa frase de Rimbaud:

“ Je est un autre ” pourrait sembler une affirmation paradoxale, car elle met en question la frontière entre identité et altérité, tout en maintenant l’opposition par ses termes mêmes. Une telle proposition invite à concevoir le sujet dans son rapport à lui-même mais aussi dans son rapport à autrui¹⁹⁵.

Si bien Arthur Rimbaud no puede considerarse como una influencia directa en los escritores de la época fin de siglo, estos van a manifestar en su obra la misma gran preocupación por el sentido de la Identidad, tanto personal como artística¹⁹⁶.

Así, por ejemplo, Henri de Régnier plasma la siguiente reflexión en sus *Cahiers* el 10 de octubre de 1889: “ La duplicité de l’âme. Le dédoublement perpétuel de l’esprit, la fictive présence d’une sorte de frère ”¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Esta manera de enfrentarse a la alteridad tiene cierta coincidencia con las ideas estéticas de Schopenhauer: “La contemplación disuelve la oposición entre sujeto y objeto. El genio artístico se caracteriza por una capacidad de objetivación que le permite ver la esencia de las cosas, su Idea, sin distraerse por cualquier otra relación con el objeto generada por pasiones pasajeras”. Andrew Bowie, *Op. Cit.*, p. 223.

¹⁹⁵ Claude Benoît, “ Quand “ je ” est un autre. À propos d’*Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar ”, *Relief 2* (2), 2008, p. 148, disponible en <http://www.revue-relief.org>. [Consultado el 1 de diciembre de 2016].

¹⁹⁶ Christa y Peter Bürger resumen de la siguiente manera la evolución: “Rimbaud describe la actividad creadora, en las célebres cartas-*voyant*, como una actividad en la que “otro” interviene: “ Je est un autre ”. Mallarmé da un paso más y convierte la autodisolución del yo individual en presupuesto de la producción de obras absolutas [...]. Valéry sistematizó el concepto poético de Mallarmé. El yo no se expresa, más bien crea configuraciones en las que otros reconocen expresión. Valéry intenta librar a la poesía de la mancha que lleva adherida como praxis premoderna. Le gustaría disolverla en cálculo y azar”. Christa Bürger y Peter Bürger, *Op. Cit.*, pp. 291-292.

En esta línea, diremos que la estética simbolista busca el conocimiento de la realidad “ideal” a través del conocimiento interior, poniendo así de manifiesto la interrelación entre identidad y alteridad. El símbolo, como hemos manifestado en el capítulo anterior, será el medio para lograr ese conocimiento, la única manera de acceder, porque el símbolo une, despoja de lo material y se queda con la idea, lo que perdura.

2.6. El concepto de símbolo en la literatura fin de siglo

La literatura fantástica fin de siglo, como hemos planteado en el capítulo anterior, presenta una serie de particularidades que hacen difícil su clasificación. Así, aunque el concepto de símbolo no sea una cuestión que competa única y exclusivamente a la literatura fantástica de este período, creemos que es relevante porque condiciona y estructura el conjunto de la producción literaria de esta época, ya se encuadre dentro del ámbito de la literatura fantástica, ya quede fuera de ella.

Para Pierre Brunel¹⁹⁸, el Simbolismo es un movimiento heteróclito, en el que se concitan numerosas tendencias y recibe variadas influencias. La herencia más evidente proviene del Romanticismo, pero tamizada por la obra de Charles Baudelaire. El concepto de símbolo, como forma de expresión privilegiada en el arte, proviene también del Romanticismo:

¹⁹⁷ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits, Op. Cit.*, p. 198.

Esta reflexión podría aplicarse perfectamente a Guy de Maupassant, quizás el autor de los relatos fantásticos más célebres de los últimos años del siglo XIX en Francia. Guy de Maupassant, representante de lo que hemos llamado fantástico patológico a partir del conocimiento de la obra de E.A. Poe, vive con la amenaza constante de la presencia del “otro” que le roba la vida. Sus relatos fantásticos más perturbadores reflejan claramente, ya desde los títulos, esta fobia. Es el caso entre otros de *Qui sait ?* o de *Le Horla*.

¹⁹⁸ Pierre Brunel, “ L’ “ au-delà ” et l’ “ en-deça ”: place et fonction des mythes dans la littérature symboliste ”, *Neohelicon: Acta Comparationis Literarum*, Budapest, septiembre 1974, 2 (3-4), pp. 11-29. Artículo que recoge la comunicación del autor en el Coloquio sobre simbolismo organizado en 1973 por la Universidad de Nueva York, dirigido por Anna Balakian.

Il appartient au Romantisme d'avoir fait du "symbole" une catégorie majeure de la pensée de l'art : il s'agissait alors de remettre en question le principe classique de "l'imitation de la nature" en recentrant la poésie vers l'intériorité créatrice, et en la vouant à l'expression de l'indicible. Trois quarts de siècle plus tard, le Symbolisme reprend la notion. Entre le Romantisme allemand et le Symbolisme, l'héritage est sans doute très direct [...] Toutefois, à soixante-quinze ans de distance, ce retour au Romantisme se complique d'autres influences, toute aussi importantes, quoique contradictoires : il passe par les relais de Baudelaire, de Rimbaud ou de Mallarmé, où la pensée du "symbole" si elle est maintenue, est cependant inséparable d'une crise majeure dans la confiance accordée au verbe poétique, qui caractérise la "modernité". Le Symbolisme s'inscrit dans cette crise, qu'il approfondit jusque dans le geste qui semble le reconduire au Romantisme¹⁹⁹.

El Simbolismo parece renegar de su herencia romántica, haciendo patente la expresión tan manida de "todo movimiento surge como reacción y ruptura con lo anterior", y se define como una escuela

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi²⁰⁰.

En la misma línea, Maurice Maeterlinck, representante del simbolismo belga y coetáneo de Henri de Régnier, explica las concepciones de la nueva literatura de la siguiente manera:

La haute poésie, à la regarder de près, se compose de trois éléments principaux : D'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation et la peinture passionnée de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, c'est-à-dire la nature et nos sentiments, et enfin, enveloppant l'oeuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leurs destinées. Il ne me paraît pas douteux que ce dernier élément est le plus important. Voyez un beau poème, si bref, si rapide qu'il soit. Rarement, sa beauté, sa grandeur se limitent aux choses connues de notre monde. Neuf fois sur dix il les doit à une allusion aux mystères des destinées humaines, à quelque lien nouveau du visible à l'invisible, du temporel à l'éternel²⁰¹.

Los tres elementos principales, componentes de la gran poesía, de los que habla Maeterlinck, pueden identificarse con las grandes tendencias literarias de la literatura

¹⁹⁹ Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, pp. 153-154.

²⁰⁰ Jean Moréas, "Un manifeste littéraire", *Le Figaro*, 18 septembre 1886, n°38, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f2.item>. [Consultado el 14 de marzo de 2017].

²⁰¹ Maurice Maeterlinck, *Préface* en Maurice Maeterlinck, *Théâtre, Paris-Ginebra, Honoré Champion 1979, réimpression par Slatkine Reprints de l'édition de Paris-Bruselas, 1901-1902*, pp. X-XI.

francesa del siglo XIX. Para Maeterlinck, los tres son necesarios para que se produzca la alta poesía, aunque destaca el último – el misterio, la evocación de lo desconocido – como esencial, como característica *sine qua non*. Ese es el rasgo que diferencia a la poesía simbolista del resto de movimientos de la literatura francesa; se distingue del Parnaso, porque en este último prima la primera característica, obviando la pintura de la realidad y, por supuesto, el misterio en la poesía. De igual forma, se separa del Romanticismo, centrado por el contrario en ese segundo elemento, la pintura de la naturaleza y de los sentimientos humanos.

El Simbolismo, en cambio, establece su eje vertebrador a partir del tercer elemento evocado en la definición. Como dice Maeterlinck, la poesía no puede existir sin esa evocación, sin la *part de mystère* que la realidad conlleva. La búsqueda del ideal, de lo eterno, de lo que nos une a lo desconocido, partiendo para ello de la realidad, a través del *logos*. Y esto mediante la unión de sentidos y sonidos en principio extraños y desconocidos, que generan el símbolo, el elemento que nos permite superar lo banal y lo cotidiano para acceder a lo immaterial y lo superior. La poesía simbolista conjuga esos tres elementos para crear algo nuevo. Eso es lo que la distingue de los movimientos coetáneos y por ello, es la auténtica poesía.

En este sentido, la utilización del símbolo se configura como única forma de expresión posible. Como dice Mallarmé :

Je pense qu'il faut [...] qu'il n'y ait qu'allusion. [...] *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qu'est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements²⁰².

²⁰² “ M. Mallarmé ” en J. Huret, *Op. Cit.*, pp. 55-65.

No obstante, atribuirse la paternidad única del símbolo no parece algo muy honesto por parte del Movimiento Simbolista²⁰³. La concepción del símbolo en el Simbolismo no puede entenderse sin la contribución de los Románticos²⁰⁴, ni por supuesto de E.A. Poe, y las ideas de Swedenborg y los Iluministas.

En efecto, la teoría del símbolo en el Simbolismo tiene una de sus bases en la Teoría de las Correspondencias de Baudelaire, que a su vez recoge de Hoffmann y que refleja las concepciones de la Analogía Universal de los Iluministas, Martinistas y de Swedenborg. Así, este último afirmaba : “ ... dans le Monde Naturel, [...] il n’y a pas le plus petit objet qui ne représente quelque chose dans le Monde Spirituel, ou qui n’ait là quelque chose à quoi il correspond ”²⁰⁵. Por su parte, Éliphas Lévi, en la misma línea, no duda en aseverar : “ Il existe, disons-nous, des harmonies réelles et des correspondances essentielles, antérieurement à toute poésie, la poésie n’étant d’ailleurs que le sentiment de ces correspondances et de ces harmonies dont la prophétie supérieur à la poésie sera la révélation ”²⁰⁶. En estas afirmaciones podemos apreciar, sin ningún tipo de duda, la relación que existe entre las diferentes tendencias, a pesar de que las ideas de Swedenborg y de Lévi tengan un componente religioso marcado, que no será tan relevante en el Simbolismo.

²⁰³ Y así lo reconoce Henri de Régnier en su entrevista con Jules Huret: “ Oui, je le sais, nous n’inventons pas le symbole, mais jusqu’ici le symbole ne surgissait qu’instinctivement dans les oeuvres d’art, en dehors de tout parti pris, parce qu’on sentait qu’en effet il ne peut pas y avoir d’art véritable sans symbole.

Le mouvement actuel est différent : on fait du symbole la condition essentielle de l’art. On veut en bannir délibérément, en toute conscience, ce qu’on appelle, -je crois,- les contingences, c’est-à-dire les accident de milieu, d’époque, les faits particuliers ”. Jules Huret, *Op. Cit.*, pp. 93.

²⁰⁴ Para una mejor comprensión de la estética romántica y por ende de su concepción del símbolo, remitimos a la obra de Javier Hernández-Pacheco, *Op. Cit.*

²⁰⁵ Emanuel Swedenborg, *Traité des représentations et des correspondances*, París, Éditions de La Différence, 1985, p. 18 [2992].

²⁰⁶ Éliphas Lévi, “ Allégories ” en *La Nouvelle encyclopédie théologique*, M. L’abbé Migne dir., París, Migne, t. VII, *Littérature chrétienne*, 1851, pp. 57-60. Citado por Alain Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, I, *Le symbolisme français*, París, Nizet, 1969, p. 64.

De la misma forma, Baudelaire deja claro en su famoso soneto “Correspondances” que “... le poète doit [...] savoir ces mystérieuses correspondances et les faire connaître”²⁰⁷.

El símbolo para los simbolistas sería una forma primordial de Correspondencia porque “[il] permet de deviner les liens invisibles entre le monde sensible et le monde intelligible”²⁰⁸.

Así, la escritura simbolista se configura como una síntesis, una relación novedosa con el mundo, cimentada en el uso del símbolo:

La poésie symboliste est travail sur une vision qui est celle de la vie dans toute sa complexité, et avec ses mystères que la raison ne peut élucider. Cette vision est conçue dans sa relation à l'individu et à son niveau cosmique, en toute conscience du caractère subjectif d'une telle approche. Conscient des limites de sa tentative, le poète n'ambitionne guère une traduction claire de ce qui reste insondable, mais une évocation qui parle par elle-même et constitue la seule approche possible d'une réalité multiple dont seuls sont connus des éléments extérieurs.
[...]
Dès lors, l'expression symbolique s'impose. Observée sous des angles différents, une même figure paraît une autre. Le symbole n'en fixe pas une face, mais les présente toutes²⁰⁹.

No obstante, la puesta en práctica del símbolo por parte de los autores de la época no revela tanta coherencia. El principal escollo viene dado por la confusión entre símbolo y alegoría. El peligro, por lo tanto, no es que el símbolo no sea tal, sino que se convierta en alegoría.

Illouz advierte de que la confusión entre los dos conceptos, separados nítidamente, en el Romanticismo, está motivada en parte por Charles Baudelaire:

Alors que le Romantisme avait institué l'opposition du symbole et de l'allégorie au détriment de l'allégorie, la réévaluation baudelairienne de celle-ci, promue en figure majeure de la modernité littéraire, implique une toute autre pensée du signe. À la différence du symbole, l'allégorie ne suppose plus cette confiance dans le langage qu'autorisait l'ancrage du symbole dans une ontologie ; dans l'allégorie, le signe, sans relèver métaphysique, n'a plus d'autre signification qu'historique...²¹⁰.

²⁰⁷ Léoutre et Salomon, *Op. Cit.*, p. 11.

²⁰⁸ Joseph Juszezak, *Les sources du Symbolisme*, Paris, SEDES, 1985, p. 23.

²⁰⁹ Jutta Elgart, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014, p. 91. Français. <NNT : 2014TOU20057>. <tel-01256620>, disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01256620> [Consultado el 20 de febrero de 2017].

²¹⁰ Jean-Nicolas Illouz, *Op. Cit.*, p. 159.

Así, fruto de la valorización de Baudelaire, la separación de ambos conceptos no está clara ni en los escritos teóricos, ni en las obras del periodo fin de siglo. Jean-Louis Backès²¹¹ afirma que en el Simbolismo encontramos las dos vertientes. Los autores que no dudan en separar ambos conceptos proclaman la supremacía del símbolo sobre la alegoría, como por ejemplo Maeterlinck:

[...] je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole, de *propos délibéré* ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux *Mährchen aller Mährchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc²¹².

Aunque Maeterlinck, habla de dos tipos de símbolo y no se refiere al concepto de alegoría explícitamente, si podemos establecer la analogía, ya sugerida, por otra parte, por el propio autor, entre ese primer tipo de símbolo –le symbole *à priori*- y la alegoría.

En la misma línea se sitúa Henri de Régnier, este autor contrapone ambos conceptos, dejando claro que el símbolo es superior a la alegoría y que lo que distingue claramente a los jóvenes poetas es precisamente la utilización del símbolo.

Le Symbole est le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent par l'image et la métaphore, comprennent l'emblème et l'allégorie. Il est la plus parfaite, et la plus complète figuration de l'Idée. C'est cette figuration expressive de l'Idée par le Symbole que les Poètes d'aujourd'hui tentèrent et réussirent plus d'une fois²¹³.

A pesar de la propuesta teórica de Henri de Régnier, que se repite en otros escritos²¹⁴, este autor acaba cayendo, en no pocas ocasiones, en la alegoría cuando

²¹¹Jean-Louis Backès, “ La pratique du symbole ”, *Littérature*, n° 40, 1980, pp. 3-17, disponible en http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_40_4_2144 [Consultado el 24/02/ 2017].

²¹²“ M. Maeterlinck ” en J. Huret, *Op. Cit.* pp. 124-125.

²¹³ Henri de Régnier, “ Poètes d'aujourd'hui et Poésie de demain ” en *Figures et Caractères*, París, Mercure de France, 1901, pp. 333-334.

²¹⁴ Así por ejemplo: “ Le poète doit considérer les choses et non les mots. Quand il met dans ses vers “ un couchant rouge ”, ce ne sont pas simplement deux mots qui sont là, c'est la pourpre même du ciel. Les

parece estar haciendo uso del símbolo en su práctica literaria. Ejemplos reveladores de este hecho son “ L’Homme et la Sirène ”²¹⁵ y “ Le sang de Marsyas ”²¹⁶.

La concepción del símbolo por parte de los autores fin de siglo, a pesar de las inconsistencias, nos permite entender la importancia que adquiere en la literatura simbolista la utilización del mito²¹⁷, el cual “ n’est pas seulement un trait fabuleux concernant des divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités défigurées, c’est avant tout un récit à double sens ”²¹⁸.

Este “ double sens ” es lo que caracteriza la literatura simbolista según Henri Mazel:

Ce fut une forme littéraire caractérisée par la fréquence d’œuvres à double sens, c’est-à-dire mythiques et allégoriques. D’une façon plus générale, ce fut une période où, par réaction contre un temps antérieur soucieux d’exactitude et de réalisme, l’art se rejeta vers les sujets de rêve et de légende, et s’attacha à donner à ses œuvres une signification plus lointaine en s’inspirant d’idées philosophiques et religieuses²¹⁹.

El carácter universal y atemporal del mito lo unen al símbolo, ambos comparten rasgos y, además, permiten conocer no la imagen exterior sino la idea, no lo fugaz sino lo duradero. Régnier afirma :

Les poètes récents ont considéré autrement les Mythes et les Légendes. Ils en cherchent la signification permanente et le sens idéal ; où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un Mythe est sur la grève du temps comme une de ces coquilles où l’on entend le bruit de la mer humaine. Un Mythe est la conquête sonore d’une idée²²⁰.

mots viennent tout seuls et il y a un tact divin à les choisir correspondant d’une façon expresse aux choses qu’on veut dire ”. Henri de Régnier, *Cahiers inédits*, *Op. Cit.*, Septembre 1887, p. 98.

²¹⁵ Henri de Régnier, *Aréthuse*, Paris, Librairie de l’Art Indépendant, 1895.

²¹⁶ Henri de Régnier, *La cité des eaux*, Paris, Mercure de France, 1902.

²¹⁷ Las fluctuaciones entre símbolo y alegoría van a extenderse también al uso del mito que llevarán a cabo los autores fin de siglo. Brunel habla de uso simbólico o uso alegórico del mito. Hay uso alegórico cuando se busca dar una explicación, un sentido dirigido o preciso al uso del mito. De esta manera, perdemos el rasgo esencial del símbolo, que es su oscuridad y el sentido último de la práctica simbolista: evocar, sugerir y no describir. Pero: “ À cette fausse interprétation symbolique du mythe, qui mérite donc plutôt l’épithète d’ “ allégorique ”, nous opposerons l’interprétation multiple à laquelle [...] devrait être réservé le terme de “ symbolique ”. En effet, que le mythe soit considéré comme porteur de plusieurs significations possibles, qu’il renvoie à l’inconnu, au mystère qu’il recouvre, - et le symbole retrouve ses droits ”. Pierre Brunel, “Art. Cit.”, pp. 19-20.

²¹⁸ Saint-Antoine (Henri Mazel), “ Qu’est-ce que le symbolisme ? ”, *L’Ermitage*, Janvier-juin 1894 (vol. 8), Ginebra, Slatkine Reprints, 1968, p. 333, disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k155629> [Consultado el 13/03/2017].

²¹⁹ *Ibid.*, p. 337.

²²⁰ Henri de Régnier, “ Poètes d’aujourd’hui et poésie de demain ”, *Op. Cit.*, p.336.

Las palabras de Régnier son significativas para comprender el lugar que ocupa el mito en la estética simbolista. Con esta hermosa metáfora, Régnier conecta mito y símbolo y contrapone el uso que de él hacen los Simbolistas a su utilización como un simple ornamento por parte de los Parnasianos.

Luis Díez del Corral en su estudio sobre la presencia de la mitología en la literatura analiza el nuevo uso de la mitología por parte del movimiento simbolista. En su recorrido por la historia de la literatura, este autor habla del abuso de la mitología clásica en la época clásica; así, el uso repetido de los mitos debilitaba su poder imaginativo y evocador. La Francia revolucionaria también recurrió y explotó los símbolos clásicos. A partir del Romanticismo, encontramos una visión renovada hacia los mitos. El tratamiento que los Parnasianos confirieron a los mitos también es superficial, como mero adorno sin adentrarse en la significación o sin otorgarle una función verdaderamente significativa. El cambio llega con el Simbolismo. Para este autor, esta corriente irá más allá. Una nueva orientación que heredará el siglo XX. En la época contemporánea, los autores se han vuelto hacia los mitos, reinterpretándolos según su propia visión de la vida y de la existencia, otorgándoles un tratamiento desde el interior, no como algo exterior, un objeto que se usa a conveniencia:

Los poetas simbolistas no pretenden expresar cosas esenciales, ideas en el sentido estricto, sino pormenores, aspectos muy parciales del contorno, aunque vivos y significativos. Consideran que las verdades esenciales no pueden ser alcanzadas por el pensamiento sistemático, que sólo cabe llegar a su sublimidad por vías imprevistas, a través de un detalle que, aunque aparentemente periférico e impertinente, nos sitúa de golpe en el luminoso centro.
[...]

El simbolismo no suponía una tendencia apriorística a favor de ella (la mitología clásica); en buena medida, [...], implicaba una actitud contraria, pero su busca de simbólico significado, su afán de trascender la experiencia inmediata, consiguió abrir caminos inusitados para deslizarse en el seno de los mitos antiguos y rejuvenecerlos desde dentro²²¹.

²²¹ Vid. Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957, p. 107 y p. 109.

2.7. El mito y el Simbolismo²²²

El mito “ raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des ‘ commencements ’ ”. Por lo tanto, “ c’est donc toujours le récit d’une “ création ” : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être* ”²²³.

Como apunta Gilbert Durand el mito “trasciende la historia”²²⁴. En cada época de la historia, el ser humano se planteará una serie de cuestiones y buscará las repuestas a estas cuestiones en determinados mitos que adoptarán, por consiguiente, una significación particular.

Una de las características del mito es, desde luego y como es bien sabido, el representarse una y otra vez a través de esas recreaciones y adaptaciones bajo unas nuevas lecturas. La misma recreación del mito, es decir, del relato mítico en un determinado género literario (un poema, un drama, una novela) condiciona ya su sentido y sus formas. La lírica propende a la alusión, la dramatización a la insistencia en los caracteres de sus personajes, la novela a lo descriptivo y a la narración más larga. El mito, como entramado memorable, está más allá de los géneros literarios, Podemos decir que los trasciende, como parece trascender todas sus realizaciones literarias concretas, y acaso de ahí le viene su sorprendente vitalidad y su irisada tonalidad narrativa, y la profusión de símbolos que suele vehicular su texto²²⁵.

²²² Al igual que en el caso del concepto de símbolo, trataremos aquí de la pregnancia del mito en la literatura fin de siglo en general por las mismas razones que en el caso anterior. No obstante, y siempre que sea posible, ilustraremos el análisis con ejemplos que pueden entrar en la categoría de literatura fantástica.

²²³ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard “ Folio Essais ”, 1963, p. 16 y p. 17. Hemos elegido esta definición entre las muchas que nos ofrecen los estudios sobre el mito porque estamos de acuerdo con Pierre Brunel cuando afirma que ésta es la menos imperfecta y la más completa de las definiciones. Vid. Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

Remitimos a otros estudios para una visión más completa sobre el mito: Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972; Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos; México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993; André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972; Claude Lévy-Strauss en “ La structure des mythes ”, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958; C. G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992; Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

²²⁴ “[...] es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa [...] El mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima”. Gilbert Durand, *Op. Cit.*, pp. 32 y 33.

Claude Lévy-Strauss, *Op. Cit.* entiende el mito como una estructura permanente, de manera que puede trascender una época determinada.

²²⁵ Carlos García Gual, “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos” en *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, (coor.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 32.

En la misma línea, Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales afirman:

La dimensión atemporal y “ejemplar” del drama o del relato mítico le hace repetible y adaptable a nuevos contextos y situaciones. Escritores de todos los tiempos y de todos los rincones del mundo reformularán con voz propia la intriga en la que se inscribe la acción de los personajes, la orientarán en función de su sensibilidad y enfocarán, desde la dimensión simbólica o metafórica del mito, algún aspecto determinado de la problemática social o moral propia de su contexto histórico²²⁶.

Así, el hombre contemporáneo, a pesar de la tecnología y de los avances sociales, sigue planteándose una serie de cuestiones para las que necesita respuesta. De la misma manera, el hombre de la época fin de siglo, inmerso en una sociedad en plena transformación, necesitaba los mitos:

Si l'univers des légendes allait, dans la littérature de l'époque, jouir d'un tel prestige, c'est parce qu'il répondait, à plusieurs titres, à certains des désirs les plus profonds de l'âme fin-de-siècle. Tout d'abord les récits légendaires, parce qu'ils sont toujours situés dans un univers lointain ou reculé dans le temps, à la fois irréel et indéci, satisfaisaient bien à ce désir de dépaysement et d'évasion qu'éprouvait si intensément la conscience collective contemporaine. La nature même des mythes et des récits légendaires, leur caractère souvent accusé d'invraisemblance et de merveilleux, renforçait encore cette dimension imaginaire de la vie quotidienne²²⁷.

Jean-Nicolas Illouz insiste en la presencia de dos tendencias en la consideración del mito por parte del Simbolismo. Por una parte, la correlación entre el idealismo y el mito²²⁸ y, por otra, la conexión entre el mito y el lenguaje.

La primera tendencia muestra, a nuestro juicio, la conexión entre el Simbolismo y el Romanticismo,

Mythes et légendes apparaissent d'abord comme l'expression privilégiée de l'idéalisme qui caractérise l'idéologie et la sensibilité fin de siècle. Ils répondent aux désirs les plus profonds de l'âme symboliste : l'anti-naturalisme, le goût pour l'illusion et l'artificiel, le besoin de trouver un refuge dans le rêve, et l'aspiration à un ailleurs qui permettrait à l'âme d'échapper [...]. Ils répondent aussi au programme même de l'école du Symbole, en ce qu'ils semblent unir une réalité visible à quelque monde invisible ou supra-sensible, et la révélation spirituelle qu'ils sont

²²⁶ Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, *Op. Cit.*, p.16.

²²⁷ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 239.

²²⁸ Luis Díez del Corral comparte la misma idea: “El símbolo tiene evidentemente no poco que ver con el mito, y las tendencias generales de la escuela con las del mundo griego, representado de manera eminente por el platonismo que tanto utilizaba, sublimándoles, las formas de pensamiento mítico. Al modo platónico, consideran los simbolistas que el inmediato conocimiento sensible, los acontecimientos dispersos y las personas individuales son cosas mezquinas, transitorias y sin importancia, que no pueden convertirse en temas dignos del arte, a menos que se las considere como símbolos de verdades eternas”. Luis Díez del Corral, *Op. Cit.*, p. 107.

censés receler les dispose alors à toutes sortes de lectures allégoriques ou d'interprétations ésotériques.²²⁹.

La segunda se demuestra claramente en las teorías de Mallarmé sobre el papel del lenguaje en la poesía²³⁰.

Los autores fin de siglo expresan su *penchant* por el mito en tanto que símbolo, como asevera Henri de Régnier²³¹. Pero esta opinión no es la única, así por ejemplo Émile Verhaeren afirma:

L'expression violente du coeur donnée par le Romantisme, l'expression raffinée, discrète, rare de ce même coeur, voilà le rêve, doit être produite à son tour. Et ce seront les sphinx, les anciens rois et les reines fabuleuses et les légendes et les épopées qui nous serviront à nous faire comprendre. Ce seront eux parce qu'ils s'imposent avec le despotisme du souvenir, avec le grandissement séculaire et que nous nous voyons mieux à travers la transparence de leur mythe²³².

Así, las palabras de Verhaeren, cuando alude a la importancia del mito en cuanto nos remite a un pasado lejano, justifican las interpretaciones de los críticos contemporáneos, como Illouz o Pierrot, entre otros. Pero también, cuando observa que el carácter particular del mito lo acerca al símbolo, como hacía a su vez Henri de Régnier.

El mito, como el símbolo, permite alcanzar la idea, lo que se esconde bajo las apariencias; paralelamente, por lo tanto, nos permite llegar al conocimiento de uno mismo. Sólo a través de la toma de conciencia de la alteridad y de la dualidad, podremos ser capaces de comprender nuestra propia identidad. “ Au-delà des millénaires, le mythe offre une image symbolique des mouvements de l'âme. [...] ”

²²⁹ Jean-Nicolas Illouz, *Op. Cit.*, pp. 88-9.

²³⁰ Vid. a este respecto “ Crise de vers ” y “ Le Mystère dans les lettres ” en Stéphane Mallarmé, *Divagations*, París, Bibliothèque Charpentier, 1897.

²³¹ Las alusiones al mito son frecuentes en los escritos de Henri de Régnier. Así por ejemplo en sus escritos íntimos encontramos esta otra afirmación: “ Il faudrait appuyer certains poèmes sur une sorte de sous-mythologie, qui serait comme la superstition du paganisme et évoquer ces belles choses que sont les dieux ruraux et urbains, les dorures du Faune et du Satyre, les Egéries nymphéennes, tout ce qui sourit aux carrefours ou est dans la profondeur mystérieuse des lueurs ”. Henri de Régnier, *Cahiers Inédits*, *Op. Cit.*, París, 10 octobre 1889, p. 197.

²³² Émile Verhaeren, *Art Moderne*, 12/09/1886 en Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Éditions Skira, Ginebra, 1982, p. 108. Citado por Jutta Elgart, *Op. Cit.*, pp. 94-95.

L'homme moderne a perdu sa foi [...]. Par le biais du mythe, il ne s'élève plus vers une transcendance divine, mais descend dans les abîmes de son moi – descente salutaire, puisqu'elle conduit à la connaissance de soi ”²³³.

Brunel²³⁴ explicita la importancia de las figuras mitológicas en el Simbolismo. No es el único, autores como Pierre Albouy²³⁵, Bertrand Vibert²³⁶, Jean Pierrot²³⁷, Natalie Prince²³⁸, Jean de Palacio²³⁹ insisten en el color mítico que impregna la obra de la mayor parte de los autores fin de siglo. Citemos, por ejemplo, parafraseando a

²³³ Jutta Elgart, *Op. Cit.*, p. 95.

²³⁴ Pierre Brunel, “Art. Cit”.

²³⁵ El autor reserva el epígrafe 3, titulado “ Symbolistes et Décadents ”, del capítulo 2 de la 1ª parte de su obra al uso y la simbología de la mitología en esta época. Además, tanto en la segunda parte, dedicada a los mitos de mayor resonancia en la literatura francesa, como en la tercera, consagrada a los autores que presentan un especial tratamiento del mito, se incluyen capítulos en los que el centro de interés se sitúa en la época fin de siglo. Vid. Pierre Albouy, *Op. Cit.* y en particular las páginas 103-120, 173-201 y 270-287.

²³⁶ Remitimos al capítulo “ Exhibition du matériau symbolique ” de Bertrand Vibert, *Poète, même en prose, Op. Cit.*, pp. 170-230. En este capítulo, el autor abunda sobre la profusión del material mitológico en los autores de la época fin de siglo. Nos refiere el gusto por ciertas figuras como pavos reales, cisnes, faunos..., por los personajes de Orfeo y Narciso, pero también Don Juan, la mujer fatal.

²³⁷ En la segunda parte de su estudio, titulada *Les formes de l'imaginaire décadent*, Jean Pierrot incluye un capítulo titulado “ L'univers des légendes ”; en dicho capítulo, el autor, a pesar de la confusión terminológica entre mito y leyenda, hace hincapié en la importancia del mito en la literatura fin de siglo: “[...] pour la fraction la plus intellectuelle du mouvement décadent, que représentent les poètes symbolistes disciples de Mallarmé, pour lesquelles, selon la doctrine du symbole et celles des correspondances, chaque réalité matérielle ne prenait de sens que dans la mesure où elle était perçue comme la contre-partie visible d'une vérité spirituelle, la légende devenait l'instrument privilégié par lequel le poète pouvait faire saisir, à travers les formes changeantes du monde sensible, la présence des réalités spirituelles. Ainsi la plupart des écrivains vivant dans la mouvance du Symbolisme furent-ils naturellement conduits à développer une utilisation mythique de la légende : c'est-à-dire à considérer la succession d'anecdotes et d'événements que comporte toute légende comme la transposition sur le mode du vécu sensible et temporel d'un message intellectuel abstrait et intemporel ”. Jean Pierrot, *Op. Cit.*, p. 240.

Dedica también una atención especial de cuatro temas mitológicos concretos: Orfeo, Edipo, la Esfinge y Narciso. *Ibid.*, pp. 237-255.

²³⁸ La antología dirigida Nathalie Prince dedica la cuarta parte a los mitos relevantes en la literatura fantástica fin de siglo: Narciso, Pigmalión y Don Juan. Como introducción a esta parte de su estudio, la autora afirma: “ Le mythe pour la décadence, apparaît comme une évidence : symbole d'un idéal, il offre un espace imaginaire fructueux et un lit favorable à l'expression du rejet de la foule et du monde réel. La décadence, qui aime se tourner vers un passé glorieux, qui aime à mettre en scène Salomé ou Lilith, saint-Jean-Baptiste ou Hérodiade, Psyché ou Pierrot, Messaline ou Jézabel, qui se plaît à reconstruire des décors byzantins ou exotiques, reste particulièrement friande d'évocations mythiques ”. Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs, Op. Cit.*, p. 795.

²³⁹ Jean de Palacio ha consagrado una trilogía a la literatura decadente. Dos de las obras que conforman esta trilogía se centran en dos mitos muy queridos en la época fin de siglo Pierrot y Psique. Vid. *Pierrot Fin de siècle*, París, Éditions Séguier, 1990; *Les Perversions du merveilleux*, París, Éditions Séguier, 1993 y *Les Métamorphoses de Psyché. Essai sur la décadence d'un mythe*, Biarritz, Éditions Séguier, Atlantica, 2000.

Brunel²⁴⁰, la *Hérodiade* o *L'Après-midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé, la obsesión por las ninfas de Pierre Louÿs, la figura de Sappho en Francis Viélé-Griffin, el mito de Léda en Jean Lorrain. Por nuestra parte, añadiremos *Le traité de Narcisse y Prométhée mal enchaîné* de Gide, las *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, la figura de la mujer fatal en Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, la coloración mítica de las colecciones de cuentos de Rémy de Gourmont, ... la lista podría ser inagotable.

En este sentido, las reescrituras del mito de Salomé, encarnación de la mujer fatal²⁴¹, adquieren una significación especial. Bajo el ropaje de Salomé, de Arachné, de Hérodiade, *Le Sphinx*... esta figura se perfila como imagen prototípica en la literatura fin de siglo²⁴². Ejemplos destacados entre otros muchos, además de las mujeres “diabólicas” de D'Aurevilly, son varios relatos de Rémy de Gourmont, “conteur pervers”²⁴³, como *L'autre*, *La soeur de Sylvie*, *Le cierge adultère*, todos ellos incluidos en *Histoires Magiques* (1894) y *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs (1898). Junto a estas representaciones, observamos también una estilización de la imagen femenina. Pensemos en *Pelleas et Mélisande* de Maeterlinck, cuyas figuras femeninas simulan seres esenciales. Parece que nos encontremos ante apariciones, tal es su estilización.

²⁴⁰ Pierre Brunel, “Art. Cit.”, p. 15.

²⁴¹ Remitimos a los estudios de Dominique Maingueneau, *Féminin Fatal*, París, Descartes & Cie, 1999; de Kathryn M. Bulver, *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Washington D.C./ Baltimore, San Francisco, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Viena, París, Peter Lang, 1995; de Anne Richter *Le fantastique féminin d'Anne Radcliffe à Patricia Highsmith*, Éditions Complexe, 1995; de Anne Richter, *Le fantastique féminin: un art sauvage*, Lausana, L'Âge d'Homme, 2011; así como a los ya mencionados de Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs, Op. Cit.*; fundamentalmente las páginas 557 a 794 y de Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent, Op. Cit.*, páginas 151-180.

²⁴² “La fin du XIXe siècle est considéré comme l'âge d'or de la femme fatale en littérature, le moment où le mythe apparaît dans une répétition compulsive. A cette époque, la femme prend place d'héroïne romanesque pendant que l'homme perd son rang de héros absolu.” Luisa Assuncao, “Réflexions sur le mythe de la femme fatale : Pierre Louÿs et la femme et le pantin”, *Cuadernos do IL*, Porto Alegre, nº 45, diciembre de 2012, p. 161.

²⁴³ Expresión utilizada por Bertrand Vibert en la introducción a su edición *Contes symbolistes*, Vol. 2, Genoble, ELLUG, 2011, p. 13.

Aun con estos casos, como decimos, la mujer fatal también ocupa un lugar de relevancia en la escritura simbolista; así ocurre en la producción de Henri de Régnier²⁴⁴. Por ejemplo, Julie de Mauseuil, en *La Double Maîtresse* o Giulietta en *La femme de marbre*, relato contenido en *Les Amants singuliers* (1901). Ambos personajes, que tienen mucho más en común que el nombre (Julie, Giulietta), suponen la perdición de los hombres que se cruzan con ellas, aunque sea de manera mucho más sutil y/o misteriosa que los prototipos de mujer fatal de otras obras de este período²⁴⁵.

Los mitos de predilección del Simbolismo son los mitos del conocimiento, como el de Narciso, el de Psique y el de Orfeo, junto a los de la dualidad, como el de Pigmalión. La elección de estos mitos revela la conexión intrínseca que presenta la alteridad y la identidad en el Simbolismo.

2.7.1. Narciso, la ilustración del poeta simbolista²⁴⁶

²⁴⁴ La pregnancy mítica de la obra de Henri de Régnier es significativa. Además de la importancia de los mitos de Narciso, de Psique, de Orfeo y de Pigmalión, como veremos más adelante, toda la producción de Régnier está marcada por su obsesión por Pan, por los centauros y las ninfas. Debemos destacar también las evocaciones a Hermes en los relatos de *Le trèfle noir* (*Hertulie ou les messages*, “D’Hermotine à Hermas”, “De Hermas à Hermotine”, *Histoire d’Hermagore*, *Hermocrate ou le récit qu’on m’a fait de ses funérailles*), la reescritura del viaje de Ulises en *Aventure marine et amoureuse* y la alusión a las figuras de Eros y Thanatos en *La Mort de Monsieur de Nouâtre et Madame de Ferlinde*, ambos de su compilación *Monsieur d’Amercoeur*.

Aconsejamos, para profundizar en esa cuestión, la lectura del interesante artículo de Christophe Imbert, “La grande mélancolie des Dieux titaniques : une approche de la “métaphysique terrienne” des poètes de la Romania” en *La mythologie de l’Antiquité à la Modernité*, J.-P. Aygon, C. Bonnet y C. Noacco dirs., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

²⁴⁵ “Nous pourrions parler de deux types de femmes chez Régnier : la femme libérée qui ne se plie pas aux volontés extérieures et qui ne vit que son vrai moi avec tous ses caprices, et la femme obligée de se plier à l’image sociale de son moi. Mais les deux femmes sont fatales, dans le sens fin-de-siècle du terme. Puisque en tous cas, soit par le libertinage ; soit par leur camouflé, elles ne causent que des désastres”. Géhane Essawy, *Henri de Régnier romancier. Du psychologique au narratif : à la recherche d’un moi et d’un amour perdus*, Thèse de doctorat, Jean-Louis Backès directeur, Université Paris IV, Janvier 2000, p. 21.

²⁴⁶ Recomendamos la lectura del ensayo de Manuel Segade, *Narciso fin de siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2008, para comprender la trascendencia de esta figura en la vida artística y literaria de la época fin de siglo.

La versión más conocida del mito de Narciso aparece en el Canto III de las *Metamorfosis* de Ovidio y narra la muerte del joven Narciso al contemplar su reflejo en el agua. Las diversas reelaboraciones de las que ha sido objeto responden a las necesidades concretas de cada época, condición indispensable según Albouy para la pervivencia del mito²⁴⁷. En todas ellas, no obstante, el eje central sobre el que se cimenta el mito es la expresión de la alteridad, la dicotomía yo/otro (tú).

Así, el amor excesivo de uno mismo y la renuncia al amor de los otros se concibe como algo negativo ya desde la Antigüedad clásica. La negación del otro origina desórdenes de identidad y de personalidad. Los psicoanalistas han subrayado los riesgos que conlleva un narcisismo exagerado, los conflictos que acarrea el anclaje en el narcisismo primario²⁴⁸.

La relevancia de este mito en el Simbolismo se explicita por su relación con la temática de la identidad y del autoconocimiento, aspectos clave de la literatura fin de siglo²⁴⁹.

Prueba del interés y fascinación que ejercía el mito de Narciso entre los autores de este época literaria reside, por ejemplo, en la profusión de obras publicadas con dicho tema, más o menos conocidas, pero todas con la impronta personal del escritor que la

²⁴⁷ Para una idea más precisa sobre la evolución del mito de Narciso a lo largo de la historia de la literatura, enviamos a los estudios de Catherine Volpilhac-Augier, “Narcisse au miroir de la fable ou les métamorphose d’Ovide”, pp. 23-34; Sabine Zaalene, “*Peindre, c’est embrasser la surface de la source* : Narcisse, la Peinture dans les oeuvres françaises du XVIIIe siècle”, pp. 181-192; Marie Miguet-Ollagnier, “Le Narcisse ou l’amant de lui-même de Jean-Jacques Rousseau”, pp. 193-202; Max Milner, “Narcisse maléfique : le thème du miroir chez Théophile Gautier”, pp. 217-230; Claude Foucart, “Le *Narcisse* de Gide (1893) ou le passage du mythe au symbole”, pp. 241-252; Adriano Marchetti, “Le *Narcisse* de Gide et le mythe de l’androgyné”, pp. 253-262 y Juliette Frølich, “Face à son Coeur, Narcisse fin de siècle”, pp. 287-298, todos ellos reunidos en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000.

²⁴⁸ Remitimos a este respecto a las teorías de Sigmund Freud y Jacques Lacan sobre la construcción del yo. Vid. Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo”, en *Op. Cit.*, vol. 14 (1914-1916), pp. 65-98 y “La psicología de las masas y análisis del Yo”, en *Op. Cit.*, vol. 18 (1920-1922), pp. 63-136; Vid. Jacques Lacan, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, *Revue française de psychanalyse*, París, nº 4, octubre-diciembre 1949, volume 13, pp. 449-455.

²⁴⁹Vid. Pierre Albouy, *Op. Cit.*, pp.173-187.

crea²⁵⁰. Henri de Régnier también participa de esta tendencia con, por ejemplo, entre otras “ L’allusion à Narcisse ” de su poemario *Les jeux rustiques et divins* (1897) o “ L’Escalier de Narcisse ”, una de las partes que configuran el relato *Hertulie ou les messages*, perteneciente a la colección *Le trèfle Noir* (1895); así como *L’Entrevue* de la colección *Histoires Incertaines* (1919). Illouz nos dice con respecto al tratamiento que Régnier otorga al mito de Narciso : “ Chez Henri de Régnier par exemple les motifs, épars, du mythe servent à dire le sentiment d’étrangeté qui saisit l’être au moment où il s’apparaît à lui-même ”²⁵¹.

Vamos a detenernos en el *Traité du Narcisse, Théorie du symbole* de André Gide²⁵². Gide, a pesar de alejarse pronto de los círculos simbolistas²⁵³, forja una teoría del símbolo a partir del mito de Narciso, sumándose de esta manera a los autores que manifestaban la estrecha relación entre mito y símbolo.

Gide nos presenta a un Narciso ocioso, andrógino, en el paraíso. Sin embargo, osa romper una rama del árbol Ygdrasil y la armonía se rompe y aparece el “otro”, la mujer:

Et l’Homme épouvanté, androgyne qui se dédouble, a pleuré d’angoisse et d’horreur, sentant, avec un sexe neuf, sourdre en lui l’inquiet désir pour cette moitié de lui presque pareille, cette

²⁵⁰ Así por ejemplo, *Les cahiers d’André Walter* (1891), *Le traité du Narcisse* (1891) y *Voyage d’Urien* (1893) de André Gide; *Narcisse parle* (1891), *Fragments du Narcisse* (1919-1922) y *Cantate du Narcisse* (1939) de Paul Valéry; “ L’image ” en *Le miroir des heures* (1892) de Bernard Lazare; *Discours sur la mort de Narcisse ou l’impérieuse métamorphose* (1895) de Saint-Georges Bouhélier; *Le Miroir* de Jean Richepin (1899); *Soeur de Narcisse* (1907) de Jean Royère; *Narkiss* de Jen Lorrain (1908). La lista es demasiado extensa para consignar todas las obras.

²⁵¹ Jean-Nicolas Illouz, *Op. Cit.*, p. 111.

²⁵² André Gide, *Le traité du Narcisse, Théorie du Symbole* en *Le retour de l’enfant prodigue*, París, Gallimard, 1948. Este ensayo fue escrito por Gide en 1891 y publicado en el número 22 (enero de 1892) de la revista *Entretiens politiques et littéraires*.

²⁵³ André Gide mantuvo una estrecha relación con Henri de Régnier durante sus inicios literarios. Fue Henri de Régnier quien introdujo a André Gide y a su inseparable amigo Paul Valéry en los *Mardi de la Rue de Rome*. La relación fue enfriándose y se rompió definitivamente tras la mordaz crítica de André Gide a la primera obra novelesca de Henri de Régnier, *La double maîtresse*, París, Mercure de France, 1900. Para conocer más detalles, remitimos a los estudios de Patrick Besnier, *Henri de Régnier. De Mallarmé à l’Art déco*, París, Fayard, 2015; Bernard Quiriny, *Monsieur Spleen. Notes sur Henri de Régnier*, París, Seuil, 2013 y a las obras de carácter personal, André Gide y Henri de Régnier, *Correspondance (1891-1911)*, D. J. Niederauer et H. Franklyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, (recomendamos especialmente la introducción de Niederauer (eds.), pp. 9-21) y Henri de Régnier, *Cahiers Inédits, Op. Cit.*

femme tout à coup surgie, là, qu'il embrasse, dont il voudrait se ressaisir, —cette femme qui dans l'aveugle effort de recréer à travers soi l'être parfait et d'arrêter là cette engeance, fera s'agiter en son sein l'inconnu d'une race nouvelle, et bientôt poussera dans le temps un autre être, incomplet encore et qui ne se suffira pas.

Triste race qui te disperseras sur cette terre de crépuscule et de prières ! le souvenir du Paradis perdu viendra désoler tes extases, du Paradis que tu rechercheras partout — dont viendront te reparler des prophètes — et des poètes, que voici, qui recueilleront pieusement les feuillets déchirés du Livre immémorial où se lisait la vérité qu'il faut connaître²⁵⁴.

A partir de ese momento, nada es real. Todo es reflejo, imagen, ilusión. La auténtica realidad está bajo el envoltorio material de cada objeto o ser de este mundo. Todos los esfuerzos deben concentrarse en desvelar la esencia verdadera y auténtica que se esconde bajo el envoltorio exterior y que se oculta a nuestros ojos a primera vista:

Le Paradis est toujours à refaire ; il n'est point en quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence. Chaque chose détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être, comme chaque sel, en lui, l'archétype de son cristal ; — et vienne un temps de nuit tacite, où les eaux plus denses descendent : dans les abîmes imperturbés fleuriront les trémies secrètes...

Tout s'efforce vers sa forme perdue ; elle transparait, mais salie, gauchie, et qui ne se satisfait pas, car toujours elle recommence ; pressée, gênée par les formes voisines qui s'efforcent aussi chacune de paraître, — car, être ne suffit plus : il faut que l'on se prouve, — et l'orgueil infatigable. L'heure qui passe bouleverse tout²⁵⁵.

Estas reflexiones de Gide nos recuerdan evidentemente el discurso de Platón, pero más aún el de los neo-platónicos. Platón establece una dualidad entre las ideas y las sombras, Plotino y sus discípulos establecen las relaciones de este mundo material con el mundo Inteligible a través de una serie de correspondencias —reflejos de reflejos — interminables que van de lo intangible hasta lo más material.

Los fundamentos del Simbolismo se encuentran aquí. Pero, ¿cómo acceder a la forma secreta?

[1] Les Vérités demeurent derrière les Formes — Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère.

Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute oeuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais. (En s'élevant un peu, l'on verrait pourtant que tous manifestent — mais on ne doit le reconnaître qu'après.)²⁵⁶.

²⁵⁴ André Gide, *Traité du Narcisse*, Op. Cit., p. 18.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 21, nota 1.

La respuesta del Simbolismo es clara: a través del símbolo. El símbolo nos permite despojarnos de lo material y quedarnos con la *Verdad*. Esta es la tarea y el deber del poeta: comunicar la verdad, la idea, “manifestar”. Así, Narciso “symbolise le poète qui, derrière les apparences imparfaites, veut découvrir les archétypes et les essences ; et l’eau représente l’oeuvre d’art [...]”²⁵⁷.

Le Poète pieux contemple ; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au coeur des choses, —et quand il a perçu, visionnaire, l’Idée, l’intime.

Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, — paradisique et cristalline.

Car l’oeuvre d’art est un cristal —paradis partiel où l’Idée refleurit en sa pureté supérieure ; où, comme dans l’Éden disparu, l’ordre normal et nécessaire a disposé toutes les formes dans une réciproque et symétrique dépendance, où l’orgueil du mot ne supplante pas la Pensée,— où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore, mais symboles purs, où les paroles, se font transparentes et révélatrices²⁵⁸.

El poeta que se extravía y equivoca el camino con la mala utilización del lenguaje y del símbolo corre el riesgo de gustarse a sí mismo y buscar el adorno superficial, como Narciso que, contemplando su imagen en el agua, se deja atrapar por su belleza exterior. Cae en el pecado de “gustarse”, de “preferirse”, así no busca en su interior, no se conoce:

Tout représentant de l’Idée tend à se préférer à l’Idée qu’il manifeste. Se préférer — voilà la faute. L’artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu’il veut dire : voilà toute la morale ; ni le mot, ni la phrase, à l’Idée qu’ils veulent montrer : je dirais presque, que c’est là toute l’esthétique²⁵⁹.

Ese es el error de otras estéticas, no persiguen la verdad, buscan gustarse a sí mismas y hacen un uso equivocado del símbolo. El poeta simbolista por el contrario : “devine à travers chaque chose et une seule lui suffit, symbole, pour révéler son

²⁵⁷ Yves-Alain Favre, “Narcisse” en *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel dir., París, Éd. Du Rocher, 1988, p. 1074.

²⁵⁸ André Gide, *Traité du Narcisse*, Op. Cit., pp. 24-25.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 21, nota 1.

archétype ; il sait que l'apparence n'en est que le prétexte, un vêtement qui la dérobe et où s'arrête l'oeil profane, mais qui nous montre qu'Elle est là ”²⁶⁰.

De igual relevancia que el mito de Narciso, aparece la historia de los amores de Psique. El mito de Psique fue immortalizado por Apuleyo en *El asno de oro*.

La interpretación del mito ha evolucionado con el paso de los siglos. De símbolo de la curiosidad a símbolo del deseo de conocimiento y de la interioridad:

[...] au fur et à mesure que l'on avance vers l'époque decadente, un registre que l'on pourrait qualifier d'intimiste, dans lequel, bien moins que la signification globale et universelle du mythe, est mise en jeu sa signification individuelle, personnelle, attachée aux espaces du moi et aux horizons les plus cachés et les plus obscurs²⁶¹.

2.7.2. Psique y “ le logis intérieur ”²⁶²

Jean de Palacio²⁶³ ha estudiado las transformaciones del mito de Psique desde la historia de Apuleyo hasta el primer tercio del siglo XX. El estudio de de Palacio se estructura en dos partes, tomando como eje vertebrador la figura femenina de Psique. En la primera parte, plantea la cuestión de la importancia de este mito con respecto a las líneas de fuerza de la estética fin de siglo. Así, el autor nos presenta los amores de Psique con Eros, representaciones del alma y del cuerpo respectivamente, y los objetos que se asocian a Psique, como el espejo y la lámpara.

En la segunda parte, el autor nos acerca a las “perversiones” operadas en la *fin-de-siècle*. Psique será representada como una figura depravada, como una esclava, como una víctima...

²⁶⁰ André Gide, *Traité du Narcisse*, Op. Cit., p.24.

²⁶¹ Lionello Sozzi, “ Amour et Psyché entre romantiques et décadents ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Op. Cit., p. 377.

²⁶² Henri de Régnier, “ Le bosquet de Psyché ”, Op. Cit., p. 295.

²⁶³ Jean de Palacio, *Les métamorphoses de Psyché*, Op. Cit.

Este estudio de Jean de Palacio demuestra la relevancia del mito de Psique en la época literaria que nos ocupa. Desde la Antigüedad, la historia de los amores de Psique y Eros gira alrededor de la mirada y de la curiosidad.

Apuleyo nos presenta un personaje femenino, que sufre las consecuencias de la cólera de Afrodita. Encerrada en una cueva y condenada a la ignorancia sobre el aspecto y la identidad de su amante, cae en la tentación y enciende la lámpara de la desdicha. A lo largo de los siglos, el tema de la mirada escondida y de la curiosidad femenina fueron ejemplificados con este mito:

C'est dans le contexte du désir que le regard se découvre comme interdit, depuis l'Antiquité grecque. Le regard désirant est rendu tabou, comme s'il était déjà en soi un contact et un objet sexual. Refoulé, le regard revient à sa place pour semer le désordre, et pour faire effraction dans le sacré. Dans les mythes construits autour des dieux gréco-romains, le regard qui fait retour provoque des drames²⁶⁴.

Y así se muestra de entrada también en el siglo XIX : “ Dans la modernité, Psyché apparaît dans le contexte du regard interdit tel que la lecture l'impose, après-coup, au Poète de l'imagination ”²⁶⁵.

Las reminiscencias de este mito son notables en las obras literarias del periodo fin de siglo. Citemos como antecedente a Théophile Gautier como *Melle de Maupin* (1835), *Fortunio* (1837), *Avatar* (1856), *Spirite* (1865), entre otras, en las que ya se vislumbra el cambio de tendencia. En la época que nos ocupa, ejemplos de reescritura del mito son por ejemplo “ L'ami des miroirs ” de *Le rouet des brumes* (1901) de Rodenbach; Catulle Mendès y su *Femme-enfant* (1891); la *Psychée* de Pierre Louÿs (1927), etc.

Queremos detenernos en Henri de Régnier, quien además de utilizar de manera recurrente este personaje de la mitología en su obra²⁶⁶, por ejemplo en su poema “ La

²⁶⁴ Beryl Schlossman, “ Le retour du regard : Psyché, le féminin et les voiles de l'allégorie ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme, Op. Cit.*, p. 365.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 371.

Lampe ”²⁶⁷ o en el cuento “ Les dîners singuliers ” de *La canne de jasper* (1897), adoptará este elemento como símbolo de su poética personal.

En sus novelas, la figura de Psique aparece siempre ligada a la relación amorosa de los personajes²⁶⁸, los personajes femeninos serán más o menos explícitamente las encarnaciones de Psique, así como los personajes masculinos serán las representaciones de Eros. La figura de la madre castradora tan importante en la temática de Régnier corresponde a la diosa Afrodita²⁶⁹.

Pero como decíamos, la importancia del mito de Psique en Henri de Régnier se asienta, fundamentalmente, en el lugar que ocupa en su poética. En su estudio “ Le bosquet de Psyché ”²⁷⁰, que recoge las conferencias pronunciadas en el Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles en 1894, Henri de Régnier convierte a Psique en el símbolo que ilumina y organiza su concepción estética : “ Le point de départ original de Régnier se trouve dans la conjonction entre le mythique personnage et le culte de l’Art. Psyché dort en nous et ne se réveille que si nous savons lui offrir les fleurs de la contemplation et de la création... ”²⁷¹.

²⁶⁶ “ Poésies, romans ou contes, toute l’oeuvre de Régnier est animée par des figures mythiques : celle de Psyché est la plus fréquente, elle représente une narration allusive en marge d’une narration développée. Les deux narrations évoluent parallèlement au cours du récit pour aboutir à la même fin : la perte de l’amour au moment de la découverte de son vrai visage ”. Géhane Essawy, *Op. Cit.*, p. 452.

²⁶⁷ Vid. *La sandale ailée*, París, Mercure de France, 1906.

²⁶⁸ A este respecto, en *L’Amphisbène* podemos leer: “ Pour une femme libre comme je le suis, prendre un amant me semblerait un acte tout naturel ; mais, s’il s’agit d’amant, je veux que ce personnage fatal se présente à moi dans toute sa prestance despotique. Ce n’est qu’ainsi que l’amour est acceptable, et j’exige qu’il vienne à moi avec une violence irresistible. C’est bien, je crois, du reste, l’avis de toutes les femmes. En ces conditions, l’amour emporte tous nos scrupules, détruit tous nos raisonnements. Bien plus, même. Il nous empêche de prévoir les contraintes qu’il nous imposera, le mal qu’il pourra nous faire. Grâce à cette sorte d’aveuglement où il nous met, l’amant est un être masque, voile, mystérieux, nocturne, comme dans le vieux mythe de Psyché. Il n’est plus l’amant, il est l’amour même. Il a quelque chose d’impersonnel ”. Henri de Régnier, *L’Amphisbène*, París, Mercure de France, 1912, pp. 207-208.

²⁶⁹ Géhane Essawy, *Op. Cit.*, analiza la importancia de este mito en *La Pêcheresse*, *L’Escapade*, *La Flamblée* y *Romaine Mirmault*.

²⁷⁰ Vid. Henri de Régnier, *Figures et caractères*, *Op. Cit.*

²⁷¹ Lionello Sozzi, “Art. Cit.”, p. 383.

El arte para Régner es fruto de la introspección, de la búsqueda interior. A través de la meditación, de la contemplación, del *rêve*, accedemos a Psique, al alma, condición *sine qua non* para despojarnos de lo fútil y quedarnos con lo esencial:

Pour tous cette chambre de Psyché peut être un lieu charmant, secret et délicieux. Elle figure ce qu'il y a en chacun de fin, de délicat et d'un peu supérieur. Elle est le dégagement aérien de notre terrestrité ; l'âme y est à l'aise de pouvoir délasser la contrainte qu'impose la vie à ce qu'il y a d'ailes dans sa démarche. C'est là qu'il faut abriter les instants qu'on dérobe à la vie ; on y reprend contact avec je ne sais quel instinct d'idéal qui est en nous. On soupèse la cendre qu'ont laissée dans notre main les vaines amours et les pauvres désirs, cendre amère, mais légère. Psyché la frôle de son aile et elle se dissipe²⁷².

La lámpara de Psique, símbolo negativo que desencadena el drama en el mito clásico, se torna en símbolo iluminador que nos guía en nuestro camino : “ Paradoxalement c'est justement cette lampe de Psyché qui, dans le mythe, marque le debut de ses mésaventures, c'est elle qui, pour Régner, [...], devient la lumière idéal qui nous préserve de toute chute dans le médiocre et dans le vain... ”²⁷³.

Todo hombre se inclina hacia la belleza y la poesía, debemos buscarla en nuestro interior; con ayuda de la lámpara llegaremos hasta Psique:

Il y a en tout homme un désir de poésie et de beauté. Si cet instinct ne peut pas se réaliser, il peut au moins se reconnaître ; infirme, il est clairvoyant. Prenons donc à la main la lampe idéale qui brûle faiblement au fond de notre nuit, et descendons les marches intérieures avec notre ombre devant nous. Voici le lieu où celle qui dort va s'éveiller à l'incantation des poètes et la voici qui se dresse, hors des langes de notre oubli, devant nous et en nous-même, résurrectrice, la statue chaste de nos rêves et la figure de nos songes²⁷⁴.

En este contexto, no es de extrañar que Orfeo se erija en el símbolo por excelencia del poeta. Con Virgilio : “ Orphée apparaît comme le poète civilisateur et fondateur de la religion, le *mage* qui révèle les secrets divins ”²⁷⁵.

2.7.3. Orfeo: el poeta de *l'Idéal*.

²⁷² Henri de Régner, “ Le bosquet de Psyché ”, *Op. Cit.*, pp. 294-295.

²⁷³ Lionello Sozzi, “Art. Cit. ”, p. 385.

²⁷⁴ Henri de Régner, “ Le bosquet de Psyché ”, *Op. Cit.*, pp. 299-300.

²⁷⁵ Pierre Albouy, *Op. Cit.*, p. 188.

Virgilio canta al final del libro IV de las *Geórgicas* la historia de Orfeo y Eurídice. Orfeo, desolado por la pérdida de su esposa, desciende al inframundo para recuperarla, con la condición de no echar la vista atrás. Cuando ya casi ha cumplido la misión, vuelve la cabeza y su esposa se desvanece definitivamente. Orfeo muere poco después despedazado por las Bacantes.

Como dice Albouy : “ C’est de la philosophie idéaliste, de la poésie conçue comme symbole des vérités cachées qu’Orphée devait attendre sa plus grande faveur ”²⁷⁶.

En la época que nos ocupa, encontramos numerosos testimonios escritos de la preferencia por este mito, como por ejemplo el libro de Édouard Schuré, *Les Grands Initiés* (1889), el relato *La Lyre*, perteneciente a la colección *Le miroir des légendes* (1892) de Bernard Lazare, el poema de Paul Valéry “ Orphée ”, (1891), recogido posteriormente en el poemario *Album de vers anciens* (1920), la historia *Dans un monde sonore* de Victor Ségalen (1907).

Lo que atrae fundamentalmente a los escritores fin de siglo del mito de Orfeo “ c’est moins le thème de la descente aux Enfers et de la résurrection d’Euridyce, [...] que celui du poète-magicien tout-puissant sur les éléments, les rochers, les animaux sauvages et les humains grâce au prestige de son chant [...] ”²⁷⁷.

Nos vamos a detener en un relato de Henri de Régnier, *Manuscrit trouvé dans une armoire*, incluido en la colección *Contes à soi-même* (1894). Las fuentes de este relato son, por una parte, el cuento de E.A. Poe *Manuscrito encontrado en una botella* y, por otra, el cuadro de Gustave Moreau *Jeune Fille thrace portant la tête d’Orphée*

²⁷⁶ Pierre Albouy, *Op. Cit.*, p. 189.

²⁷⁷ Jean Pierrot, *Op. Cit.*, p. 249.

(1865)²⁷⁸. Henri de Régnier admiraba enormemente a Gustave Moreau, sus cuadernos íntimos están plagados de alusiones a la obra de este pintor, que para Régnier era el modelo a seguir. Poseía incluso una reproducción de dicho cuadro en su gabinete de trabajo, como él mismo cuenta: “ C’est le 22 février. Je suis à ma table. Il y a du soleil au-delà des vitres. Il en vient sur mes cadres japonais : il éclaire leur bordure de vernis jaune et le bas de la robe de la jeune fille qui tient la tête d’Orphée de Moreau. La photographie prend les blondeurs d’écaille ”²⁷⁹.

De la admiración de Henri de Régnier por la obra de Poe ya hemos dado testimonio en páginas anteriores. La referencia a este relato en particular aparece en la entrada del viernes 10 de junio de 1887 de sus *Cahiers*:

Ce conte de Poe qui s’appelle Manuscrit trouvé dans une bouteille, où un homme jeté par hasard sur une sorte de vaisseau fantôme qui va sans but, qui s’y promène parmi l’inattention et le mutisme de compagnons de route qui semblent ne pas le voir, symbolise bien la vie, immuable et irrémédiable isolement²⁸⁰.

Manuscrit trouvé dans une armoire recuerda ya por el título al relato de Poe, y presenta una estructura tripartita. El relato del narrador que transmite su *errance*, el encuentro con Eurydice –y su amor por ella- y la narración de ésta que no es, ni más ni menos, que la transposición en palabras de las imágenes del cuadro de Moreau. La delicadeza del relato y la melancolía que transmite, el ambiente de estar *comme dans un rêve* hacen de él una de las joyas de la prosa simbolista régnieriana.

No es esta la única obra en la que podemos observar la plasmación del mito de Orfeo. Las figuras de Orfeo y de Eurídice se perciben en gran parte de sus novelas. El caso más relevante es quizás *La Pécheresse*: M. de la Péjaudie y Mme de Séguiran son vistos como los amantes trágicos Orfeo y Eurídice. Impresión acrecentada por el hecho

²⁷⁸ Bernard Vibert, *Contes symbolistes*, Op. Cit., pp. 459-463.

²⁷⁹ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits*, Op. Cit., Février 1893, p. 322.

²⁸⁰ *Ibid.*, 10 juin 1887, p. 88.

de que M. de la Péjaudie es un excelente músico que encandila a Mme de Séguiran con los sonidos que extrae de su flauta²⁸¹.

Psique, Narciso y Orfeo son un ejemplo fundamental a la hora de entender la concepción y la utilización del mito en la literatura fin de siglo. Ejemplos de la preocupación por la interioridad y el conocimiento, la asunción de estos mitos por parte de los autores responde a sus principios literarios. Tanto Gide como Régnier se sirven de estas figuras para transmitirnos sus ideales estéticos. Junto a estos mitos que revelan la obsesión por la identidad, encontramos otros que desnudan la dualidad.

2.7.4. Pigmalión: el artista-creador

El mito de Pigmalión aparece en las Metamorfosis de Ovidio, en el Libro X, dentro del *Canto de Orfeo*. Tiene una extensión muy limitada, apenas 50 versos. Su conexión con el mito de Orfeo se atestigua ya desde los orígenes.

El mito de Pigmalión ocupa un lugar destacado en la literatura francesa del siglo XIX, no como una simple copia sino con signos evidentes de renovación. La mayor parte de los estudios dedicados al mito se centran en el siglo XVIII, considerado como la edad de oro del mito : “ La signification artistique du mythe, elle, ne prend naissance qu’à partir du *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau et trouve un couronnement – ou une belle mort – avec *L’Ève future* de Villiers de L’Isle-Adam ”²⁸².

Así, el mito evoluciona desde el modelado de la estatua hasta la transformación de la estatua en mujer artificial. Entre un paso y otro, el mito aparece con ropajes diferentes. El Romanticismo será, una vez más, el momento en el que se opere la

²⁸¹ Remitimos a la tesis de Géhane Essawy, *Op. Cit.*, para mayor detalle, especialmente las páginas 378-381.

²⁸² Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, París, Honoré Champion, 1999, p. 379.

revolución : “ Le Romantisme [...] se plaît à insuffler tout particulièrement un sens neuf au mythe de Pygmalion, dans lequel il lit le condensé de ses valeurs les plus chères : rupture dans l’ordre établi, bouleversement des règnes terrestre et divin, autofondation de l’artiste ”²⁸³.

En efecto, algunas de las obras literarias de mayor repercusión que presentan una reescritura del mito de Pigmalión son fruto del Romanticismo: *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann (1817), *Frankenstein* de Marie Shelley (1818), *La Vénus d’Ille* de Prosper Mérimée (1837) o *El retrato oval* de E.A. Poe (1845)²⁸⁴.

Ana Rueda analiza el motivo de la estatua destructiva como manifestación prevalente en la reescritura del mito de Pigmalión, por su relación con la expresión de la alteridad:

[...] el motivo de la estatua destructora está íntimamente ligado al de Pigmalión, aunque la animación ocurra por sí sola, sin intervención divina o incluso humana. El deseo de fusión con el otro procede generalmente de la estatua y suele tratarse de una unión no deseable para quien ha tenido la debilidad de contemplar la imagen. Mirar a una imagen acarrea nefastas consecuencias para el espectador embelesado. El embelesamiento es el signo de una ceguera simbólica que pone al que mira en una situación vulnerable. La estatua se cobra entonces a su víctima y funde al espectador en un abrazo mortal. El tema, con innumerables variaciones, reaparece significativamente en narraciones románticas, fantásticas o de terror, cuya semilla germinará mucho más adelante en relatos de ciencia ficción²⁸⁵.

Nathalie Prince, centrándose en las obras fin de siglo, señala también la importancia de la animación de la estatua. Pero, además, la autora incide en otro aspecto esencial, la relación del mito de Pigmalión con la manifestación de la alteridad y la plasmación de ésta en el ser artificial:

Le “ pygmalionisme ” contient à l’évidence un certain nombre d’éléments bien connus du fantastique – l’animation d’un objet ou encore l’histoire d’amour improbable entre un vivant et un objet – et de valeurs decadentes : il n’y a pas de pygmalionisme sans un dualisme idéal/réel, idéal/nature, artifice/nature et dépassement de la nature par l’art. Pygmalion, c’est l’affirmation que la nature et la réalité sont insuffisantes en soi, qu’elles appellent et impliquent un dernier geste poétique et artistique pour être parfaites²⁸⁶.

²⁸³ Anne Geisler-Szmulewicz, *Op. Cit.* p. 379.

²⁸⁴ Vid. Ana Rueda, *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid, Fundamentos, 1998.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 114.

Y estos dos aspectos serán la herencia que reciban los autores del Parnaso, decadentes, simbolistas; en definitiva, aquellos que conciban el Arte y lo Bello como la vía que el artista debe seguir indefectiblemente. Así, “ le mythe de Pygmalion représente de manière exemplaire la sacralisation de l’Art et l’amour exclusif du Beau ”²⁸⁷.

L’Ève future de Villiers de L’Isle Adam (1886) representa el punto culminante de esta transformación, pero no es el único. Así tendremos por ejemplo, *La Statue* de Georges Godde (1886), *La Statue* de Gustave Geffroy (1894), *Les fugitives* y *La Robe* pertenecientes a la colección *Histoires Magiques* de Rémy de Gourmont (1894), *Le marbre* de Michel Corday (1896), *La femme de marbre* de Henri de Régnier (1901), *La statue ensoleillée* (1909) y *La Gloire du Comacchio* de Maurice Renard (1913)²⁸⁸.

La renovación se hace a partir de una serie de elementos estables²⁸⁹ que nos tienen que permitir reconocer el mito a pesar de sus posibles variantes. Max Milner dice a este respecto : “ Le mythe de Pygmalion, [...] est sous-jacent à tous les romans qui ont pour thème la folie du peintre ou du sculpteur, avec, cependant, des variations notables ”²⁹⁰.

Anne Geisler-Szmulewicz²⁹¹ nos habla de una característica fundamental de la escritura del siglo XIX en lo que respecta la utilización de los mitos, lo que ella llama

²⁸⁶ Nathalie Prince, *Op. Cit.*, p. 799. La autora aclara que el término *pygmalionisme* proviene de un neologismo propio del discurso médico de finales del siglo XIX. Para mayores precisiones nos remite al estudio de Anne Geisler-Szmulewicz, *Op. Cit.*

²⁸⁷ Anne Geisler-Szmulewicz, *Op. Cit.*, p. 379.

²⁸⁸ Vid. Nathalie Prince, *Op. Cit.*, pp. 795-963.

²⁸⁹ Anne Geisler-Szmulewicz dice: “ Ce qui doit guider la reconnaissance des variantes d’un mythe, ce sont les éléments stables qui se transmettent d’une oeuvre à une autre, sans que l’écrivain qui s’en empare ait même besoin de revenir à la version primitive ”. Anne Geisler-Szmulewicz, *Op. Cit.*, p. 15.

Para la autora, los elementos invariables del mito de Pigmalión son: “ l’amour du créateur pour sa création, l’animation de l’oeuvre et le caractère transcendant du miracle ”. *Ibid.*, p. 16.

²⁹⁰ Max Milner, “ Le peintre fou ”, *Romantisme, Folie de l’art*, 1989, nº 66, p. 7, disponible en http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_66_5624

“ coalescence des mythes ”, que define como : “ la rencontre entre deux mythes différents qui produit le renouvellement de la signification de chacun d’eux. [...] Il [ce phénomène] joue un rôle capital dans les réécritures du mythe de Pygmalion au XIXe siècle ”²⁹².

Así, Pigmalión aparecerá en numerosas ocasiones asociado a otros mitos de alta simbología en la época fin de siglo : “ Le mythe de Pygmalion sera fédéré, au XIX siècle, aussi bien avec les mythes de Prométhée, de Méduse, de Daphné, de Niobé, qu’avec ceux de l’Androgyne et de Narcisse, de l’automate et du magicien ”²⁹³.

Anne Geisler-Szmulewicz analiza en profundidad este fenómeno de la “coalescence” en los binomios Pigmalión-Prometeo²⁹⁴, Pigmalión-Andrógino²⁹⁵ y en la triada Pigmalión-Andrógino-Narciso²⁹⁶.

De la misma manera, Ana Rueda establece la relación de los mitos de Narciso, Orfeo y Pigmalión a través de la representación de la alteridad:

[...] Pigmalión se acerca a Narciso en su lectura errónea del Otro, con la que pierde su maestría y se dirige a la autodestrucción. Es aquí donde Pigmalión se contagia del estado liminal de Orfeo, el poeta, que no está ni adentro ni afuera de la historia que cuenta en el Libro X de las *Metamorfosis*. Y en este trance de escribir como pintar, o escribir como esculpir, la voz sigue deseando y la obra no llega a ser un recuento perfecto de una creación fracasada²⁹⁷.

²⁹¹ Anne Geisler-Szmulewicz, *Op. Cit.*

²⁹² *Ibid.*, p. 16 y p. 17.

²⁹³ *Ibid.*, p. 22.

²⁹⁴ “ Le rapprochement des deux mythes [...] sert à définir le Poète, qui unit à l’ambition la passion, affirme son individualité et revendique son autonomie en s’opposant à Dieu ”. *Ibid.*, p. 85.

²⁹⁵ “ L’un et l’autre [Pygmalion et androgyne] expriment un rêve de totalité et de complétude et l’on peut, dans une certaine mesure, considérer la fusion de Pygmalion avec sa statue animée comme la réalisation du rêve androgynique. Mais qu’en est-il quand Pygmalion rencontre son idéal sous les traits d’un androgyne déjà incarné, existant en dehors de lui, et n’ayant pas besoin de lui ? L’artiste romantique, qui affirme sa singularité et refuse de dissocier le rêve et le réel, subit alors la double épreuve de l’altérité et de la réalité ”. *Ibid.*, p. 136.

²⁹⁶ “ L’amour de Pygmalion pour un androgyne dit à la fois le rêve de fusion avec l’idéal et son impossibilité [...]. L’amour de Pygmalion pour un androgyne dit également les apories de l’altérité : l’androgyne est à la fois homme et femme, le même et l’autre, et Pygmalion en l’aimant satisfait son narcissisme ; mais cette bisexualité est aussi ce qui permet à l’androgyne d’échapper à Pygmalion. Sa plénitude, en faisant de lui un sujet absolu, oblige Pygmalion à éprouver ses propres limites ”. *Ibid.*, p. 165.

²⁹⁷ Ana Rueda, *Op. Cit.*, p. 110.

Este concepto puede aplicarse a nuestro parecer al relato *La femme de marbre* de Henri de Régnier. El artista de *La femme de marbre* encarna de alguna manera a Prometeo, en el sentido de que se hace creador, modelador. Da forma e insufla vida a su escultura. Al mismo tiempo, queda al descubierto el componente cristiano; el artista, como nuevo Jesucristo, escenifica un proceso iniciático que le lleva, por la vía de la purificación de su cuerpo y de su alma, a la potestad de crear o de quitar vida.

Así, en este relato, encontramos dos elementos que establecen su conexión con el mito de Pigmalión, aunque de manera mitigada y con variantes: el amor del autor y, sobre todo, de los amantes hacia la modelo “auténtica” y la animación de la estatua quitando la vida a la modelo. No obstante, la estatua no cobra vida de manera explícita, la filiación de este relato a la escritura fantástica motiva que este hecho sea sugerido; es el lector quien descifra este sentido incierto, subjetivo.

Max Milner afirma a este respecto : “ Sur le thème de Pygmalion se greffe [...] le sentiment très archaïque du pouvoir vampirique de l’image, qui pompe à elle la vie de la personne qu’elle représente... ”²⁹⁸. Así, en *La femme de marbre* la estatua parece cobrar vida de manera inversamente proporcional a la pérdida de lozanía de la muchacha.

De esta manera, la estatua se convierte en figura de mujer fatal, fascinadora y mortal y nos remite, por tanto, al mito de Salomé, como ocurre en el relato *La Vénus d’Ille* de Mérimée.

La femme de marbre acaba con la destrucción de la estatua a manos de su creador, que se erige así en salvador. La destrucción se presenta como un combate en el que las dos partes luchan con rabia. Es un combate a muerte en el que, al final, los papeles se invierten y Salomé acaba perdiendo la cabeza, que rueda a los pies del artista.

²⁹⁸ Max Milner, “Art. Cit.”, p. 10.

Je la regardai une dernière fois, puis je levai le bras et je frappai lourdement. À chaque coup, le marbre volait en éclats et se marquait d'écorchures blanches. La noble matière criait ou gémissait à l'insulte, selon que le fer la heurtait ou l'éraflait. Elle repoussait mon effort de toute sa vivante solidité. C'était moins une destruction qu'un combat. Un fragment aigu me jaillit au front ; je saignai. Une sorte de fureur m'avait saisi qui se changea en une rage forcenée. Parfois j'étais honteux de battre une femme. Parfois il me semblait me défendre contre une ennemie. J'éprouvais une étrange colère, quelque chose d'insensé, je ne sais quoi d'inconnu. Je martelai furieusement les seins dont les rondeurs s'ébréchèrent. Les bras se brisèrent ; je m'attaquai aux genoux ; une jambe casa, puis l'autre, et la statue oscilla ; elle tomba en avant sur la dalle. Ce n'était plus qu'un bloc indistinct. La tête épargnée se détacha et roula jusqu'à mes pieds. Je la pris ; elle était intacte et lourde. Je l'enveloppai de mon manteau et je sortis de la ville²⁹⁹.

2.8. La alteridad en la literatura fantástica fin de siglo

La literatura fantástica se define habitualmente como la irrupción en nuestro mundo de algo o de alguien que desestabiliza nuestro entorno cotidiano y rompe las leyes físicas, sociales, temporales y espaciales, produciendo, por lo tanto, una sensación de malestar.

El uso simbólico del mito abre una serie de puertas que permiten el acceso a esa otra realidad que “corresponde” con la nuestra.

Le mythe, c'est le moyen par lequel le fantastique fin-de-siècle retrouve une manière de transcendance. Et la mort, qui occupait nombre des récits présentés jusqu'ici, vient nourrir un tel élan mythographique. La mort, en effet, n'est pas tant le contraire de la vie que parfois le contraire du réel et l'évocation d'un ailleurs possible, que le mythe, avec son passé et sa culture, référence à un âge d'or esthétique ou poétique, permet d'incarner. La littérature fantastique décadente aime signaler son appartenance à une tradition : ainsi, par nature, et en même temps, elle inscrit la renaissance dans la décadence, dans un cycle qu'elle contribue à régénérer³⁰⁰.

La literatura fantástica de este período exteriorizará la inclinación por representar este “conflicto” *Yo-Otro*, siempre en tanto que examen de la identidad y arropado por la estética idealista que cimienta en gran medida la literatura finisecular.

²⁹⁹ Henri de Régnier, *La femme de marbre* en *Les Amants singuliers*, Paris, Mercure de France, 1923, pp. 49-50.

³⁰⁰ Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs*, *Op. Cit.*, pp. 795-796.

Como dice Simon Harel : “ Les formes esthétiques du soi et de l’autre obéissent encore, de manière systématique, à la mise en scène du monde visible. Les notions d’identité et d’altérité reposent sur la perception de l’autre, qui fait figure de sujet identifié, reconnu, puis catégorisé ”³⁰¹.

Henri de Régnier participa de la corriente de pensamiento y literaria del fin-de-siglo; es parte integrante, tanto por sus concepciones teóricas como por su práctica literaria, como bien vieron muchos de sus coetáneos:

M. de Régnier, entre tous, est un homme pour qui le monde invisible existe. Il est le poète de la lumière voilée, des murmures confus, des mirages incertains et fugitifs. Parfois, il ne fait qu’émouvoir notre rêverie, en accompagnant la sienne d’une lointaine musique, qui en indique à peine les contours flottants. Plutôt que d’emprunter ses cadres à la vie contemporaine, à l’histoire, ou même à la légende, il invente un exotisme visionnaire, une mythologie de masques fictifs et de pays chimériques dans laquelle l’imagination se joue en pleine liberté. Sa philosophie, - car toute symbolique suppose une philosophie plus ou moins intuitive et diffuse, - est le doux pessimisme d’une âme délicate que la réalité fait souffrir et qui, ne pouvant s’y dérober, la réduit à n’être que la matière de rêves mélancoliques et tendres. Il vit replié sur lui-même, non pour scruter son “ moi ”, mais pour savourer l’inconscience avec toute la candeur possible. Sa poésie est d’autant plus pénétrante qu’elle se refuse à l’analyse. Si, bien souvent, nous la comprenons moins que nous la sentons, elle éveille dans notre âme, même quand l’intelligence précise nous en échappe, tout un monde de divinations furtives et de troubles ressouvenirs³⁰².

Creemos que la interrelación entre identidad y alteridad es uno de los temas mayores de la escritura de Henri de Régnier, que se plasma tanto en su producción “fantástica” como “no fantástica”.

En los capítulos que siguen llevaremos a cabo un análisis de la manifestación de la alteridad en los relatos fantásticos de Henri De Régnier. En primer lugar, estudiaremos los pasajes por los que se accede a la alteridad. Motivos como el laberinto, los espejos, la máscara son símbolos destacados del período finisecular, que tienen la particularidad de manifestar la profunda relación que existe entre identidad y alteridad. Ahondaremos también en los estados altéricos como el sueño y los estados mentales

³⁰¹ Simon Harel, “ L’humain jetable. Architectures précaires du quotidien ” en Pierre Ouellet et Simon Harel, *Op. Cit.*, p.353.

³⁰² Georges Pellisier, *Études de littérature contemporaine*, Paris, Perrin et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1898, pp. 32-33.

perturbados –ya sea la alucinación o la locura-, que ya desde el Romanticismo despertaban la curiosidad científica y estética de los intelectuales de la época; y, por último, profundizaremos en las diferentes formas que adopta la alteridad fantástica, tanto en el tiempo, como en el espacio y en el ser. En este último epígrafe, desarrollaremos, entre otros aspectos, las diferentes representaciones de la figura del doble.

LA MANIFESTACIÓN DE LA ALTERIDAD EN
LOS RELATOS FANTÁSTICOS DE HENRI DE
RÉGNIER.

“ Le fantastique est un excellent révélateur. Il permet, par le moyen de symboles et des images archétypales, de dire ce qu’on ne peut exprimer crûment, d’avouer ce qui doit rester dans l’ombre³⁰³ ”. Estas palabras de Marcel Schneider resumen acertadamente la concepción de lo fantástico de Henri de Régnier. Sus relatos fantásticos son la muestra perfecta de la manifestación de la alteridad. Impregnados del espíritu idealista fin de siglo, los textos de Régnier recogen y dan cuenta de las preocupaciones que se reflejan en el llamado *nouveau mal de siècle*.

A la cabeza de estas inquietudes se encuentran la identidad, la dualidad y la alteridad, el conocimiento de uno mismo y del otro. Queremos reproducir unas reflexiones extraídas de los *Cahiers Inédits* de Henri de Régnier en las que se aprecia claramente las grandes preocupaciones del autor en este sentido. A pesar de la longitud, creemos que su lectura es fundamental para la comprensión del constante cuestionamiento del autor:

Il y a un être en nous, taciturne dans le silence, silencieux dans le bruit : il a l’aspect d’un rocher dans une forêt, la nature d’une pierre sous l’eau –il est au fond de nous et il est nous- et c’est Moi qui parle de silence de Soi et c’est Soi qui souffre les joies de Moi. Moi est en Soi et Soi n’est que lui –rocher dans la forêt, pierre sous l’eau, taciturne dans le silence, silencieux dans le bruit. Être dans le paraître, être dans l’être, Soi !
Tout l’horizon n’est qu’une ligne sombre veloutée et dorée circulairement calme sous la haute lune ronde qui monte en plein silence. La terre est heureuse et mélancolique et, par derrière l’horizon, on évoque le prolongement de mers immobiles et indéfinies.
Je sens en ce moment que mon être se modifie et se complète. Je me sens apte à plus de choses, je prends conscience de moi-même et ce qui n’était que des goûts devient la tournure même de mon esprit³⁰⁴.

Henri de Régnier se interroga insistentemente sobre su condición en tanto que individuo, pero también en tanto que ser social. El ser y el parecer, el uno y el otro; la forma y el fondo, la soledad y el diálogo. El simbolismo del autor se deja ver también

³⁰³ Marcel Schneider, *Préface* en Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, París, Capitale, 1991, p. 8.

³⁰⁴ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits*, *Op. Cit.*, août 1892, p. 299.

en estos asuntos y sus planteamientos sobre la identidad y la alteridad deben leerse en clave idealista.

J'ai imaginé des châteaux et des villes. Les châteaux étaient solitaires et les villes, désertes, et, parmi elles, j'étais autrement que mes songes. Je les jugeais en les créant, puis je devins mes songes mêmes. C'étaient les châteaux et les villes qui s'imaginaient être hantés ou visités d'être pareils à moi et c'était moi-même qui me visitais. J'ai en moi, maintenant, celui qui est revenu de tous ces songes. Il habite le domaine de mon silence et, des lieux qu'il a visités, il ne conserve qu'un certain air qui le rend vénérable ou douloureux. Il n'en conserve qu'un souvenir abstrait en un mot, raccourci en un geste, déposé au fond de soi. Et je lis tout cela dans les textes de ma tristesse ou la ride de ma main.

[...]

Quelqu'un est en nous, silencieux en nos paroles, taciturne en nos silences³⁰⁵.

Y en este sentido, la alteridad en Régner es siempre una búsqueda, “un acceso a”. Todos sus cuentos, tanto los fantásticos más convencionales, que podemos considerar homenajes a los maestros decimonónicos del género, como los más ambiguos, paradigmas de la narrativa simbolista, se configuran conforme a este principio organizador y estructurador³⁰⁶.

Para ello, se servirá de todo un abanico de símbolos, recurrentes, por otra parte, en la época fin de siglo. Todos ellos esconden y revelan, muestran y disimulan; todos ellos permiten el cuestionamiento, la autoconciencia, todos ellos desvelan nuestra relación con el/lo otro. El laberinto, el espejo, la máscara, el sueño y la locura –como estados de consciencia alterados³⁰⁷– encarnan fronteras, pasajes, puertas abiertas *a/de* la alteridad espacial, temporal y del ser.

La elección de la preposición no es baladí, estos símbolos permiten el paso *a* otro espacio, *a* otro tiempo, *a* otro estado; en otras palabras, *a la alteridad manifestada*.

³⁰⁵ Henri de Régner, *Cahiers Inédits*, *Op. Cit.*, août 1892, p. 299.

³⁰⁶ “ Sur le plan narratif, thématique et fictionnel (stylistique aussi), l'univers de Régner se reconnaît d'emblée. Les aventures disent le recueillement de personnages qui, à l'instar du narrateur et de l'auteur lui-même dans ses *Cahiers*, espèrent retirer de l'unique entretien avec soi une forme de maîtrise et de salut. Les fortunes des personnages sont diverses. Quoi qu'il en soit, chez ce disciple de Mallarmé, le conte poétique apparaît bien comme un ‘ instrument spirituel ’ ”. Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, *Op. Cit.*, p. 369.

³⁰⁷ Vid. Charles Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, *Op. Cit.*

Pero estos símbolos constituyen también por sí mismos fronteras, pasajes, puertas *de la alteridad*, manifestaciones *de* otro espacio, *de* otro tiempo, *de* otro estado.

Así pues, todos los mecanismos utilizados por Régnier desembocan en la alteridad manifestada, dos mundos *apparentemente* separados o estancos, pero que no lo están tanto. Dos mundos que reflejan la interioridad y el cuestionamiento de la propia identidad.

1. Puertas de/a la alteridad

Un roman ou un conte peut n'être qu'une fiction agréable. S'il présente un sens inattendu au delà de ce qu'il semble signifier, il faut jouir de ce surcroît à demi intentionnel sans y exiger trop de suite et en le considérant comme né fortuitement des concordances mystérieuses qu'il y a, malgré tout, entre toutes choses³⁰⁸.

Estas líneas iniciales del prólogo a *La canne de Jaspe* conforman todo un manifiesto por parte de Henri de Régnier. Eco del famoso soneto baudeleriano, responden a las inquietudes más personales del autor. Reflejo y ejemplo de las tesis simbolistas que ponen el acento sobre el sentido escondido de la naturaleza –ya que cualquier elemento que ella contenga no es sino símbolo–, los relatos contenidos en esta colección poseen un claro acento simbolista.

Asimismo, el final del prólogo es revelador. El autor nos pone sobre aviso, nos anuncia los símbolos que vamos a ir encontrando en nuestro recorrido a través de la lectura: el laberinto, los reflejos especulares, las estatuas, la rêverie...

Il y a là des épées et des miroirs, des bijoux, des robes, des coupes de cristal et des lampes, avec, par fois, au dehors, le murmure de la mer ou le souffle des forêts. Écoute aussi chanter les fontaines. Elles sont intermittentes ou continues ; les jardins qu'elles animent sont symétriques. La statue y est de marbre ou de bronze ; l'if taillé. L'amère odeur du buis y parfume le silence, la rose y fleurit au cyprès. L'amour et la mort s'y baisent à la bouche. Les eaux y reflètent les ombrages. Fais le tour des bassins. Parcoure le labyrinthe, fréquente le bosquet et lis mon livre, page à page, comme si, du bout de ta haute canne de jaspe, Promeneur solitaire, tu retournais, sur le sable sec de l'allée, un scarabée, un caillou ou des feuilles mortes³⁰⁹.

Este prólogo a la colección *La canne de jaspe* no es una excepción, Henri de Régnier gusta de este tipo de aperturas, un reguero de miguitas que el autor va dejando a sus lectores para guiarles a través de las múltiples posibilidades que se abren con los

³⁰⁸ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, París, Mercure de France, 1926, p. 5.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 6.

relatos³¹⁰. En esta misma colección encontramos el prólogo titulado *Au lieu d'un frontispice*, texto introductorio de los *Contes à soi-même* que continúa en la misma línea, el acento está puesto aquí en la ensoñación, en la imaginación, a través de los símbolos adorados del autor, pasajes que nos llevan hacia la conciencia:

Sinon, que chaque lecteur bienveillant approprie à ses songes ce dont ils s'accommoderont, et j'aurai eu, par surcroît, le plaisir de m'être dit quelques-uns des miens ; aussi, aurais-je voulu pour frontispice à ces pages tels emblèmes significatifs. Un peintre de mes amis les eût dessinés ; il y aurait figuré par exemple un miroir ou une conque ou une gourde curieusement ornementée. Il l'aurait représentée en étain, car j'aime ce métal qui a un aspect de très vieil argent humble, éraillé et intime, un argent un peu mat comme si l'approche d'un souffle le ternissait ou si son éclat se tempérait de la moiteur d'avoir été longtemps tenu par une main tiède.

[...]

Mon ami n'a pu se prêter à ma fantaisie. La sienne est de ne plus peindre et de vivre –comme j'ai vécu- les longues heures de son silence, tourné vers le visage de ses songes³¹¹.

La lectura que nos propone el autor es una travesía interior, un recorrido por el laberinto; dicho de otro modo, una prueba a superar en nuestro viaje hacia el encuentro con la alteridad.

1.1. Laberinto

“ Le labyrinthe est un lieu légendaire : il participe du mythe, de la religion, de la féerie ”³¹². “ Le labyrinthe semblerait ainsi lié au parcours initiatique, accompli probablement dans l'obscurité, à l'intérieur de grottes tortueuses, artificiellement élaborées, de façon à conduire au sanctuaire à travers des épreuves successives... ”³¹³. “ Un labyrinthe, c'est la défense parfois magique d'un centre, d'une richesse, d'une signification. Y pénétrer peut être un rituel initiatique, comme on le voit par le mythe de

³¹⁰ Así también en *Les Amants singuliers*, en *Le plateau de laque*, en *Figures et caracteres*, en *Escales en Méditerranée*, por citar algunas.

³¹¹ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 211-212.

³¹² Marcel Schneider, *Le Labyrinthe de l'Arioste. Essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant*, Paris Grasset, 2003, p. 9.

³¹³ Paolo Santarcangeli, *Le Livre des labyrinthes : histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, Gallimard, 1974, p.183.

Thésée ”³¹⁴. “ Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent ”³¹⁵.

Los apuntes anteriores muestran claramente la riqueza de este motivo. Más o menos implícita la referencia a Teseo y al Minotauro, como recuerda Mircea Eliade en una de las citas precedentes, el laberinto se nos presenta como un símbolo de iniciación. El recorrido a través del laberinto pone a prueba al héroe, que debe enfrentarse a su monstruo para salir victorioso. De esta prueba, nace un ser nuevo, renovado. “ Le parcours dans le labyrinthe achemine l’adepte vers un centre, une crypte des mystères ou une chambre secrète ; le retour du labyrinthe est celui d’un homme différent car une transmutation s’est produite en lui : *la seconde naissance* ”³¹⁶.

Henri Ronse establece 3 tipos de laberinto relacionados con el espacio de construcción de la narración y su interacción con el devenir de los personajes. Así, hablará de *labyrinthe punitif*, *labyrinthe initiatique* y *labyrinthe architectonique*³¹⁷.

La imagen del laberinto en Henri de Régnier se asemeja y mucho al segundo tipo de laberinto establecido por Ronse. La mayor parte de las estructuras laberínticas presentes en los relatos seleccionados de Henri de Régnier desembocan en una habitación o recinto central que será el espacio simbólico en el que se produzca el acceso a la alteridad.

³¹⁴ Mircea Eliade, *L’Épreuve du labyrinthe : entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, París, P. Belfond, 1978, p. 211.

³¹⁵ André Peyronie, “ Labyrinthe ” en *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel, dir., Mónaco; [París], Éd. du Rocher, 1994, p. 885.

³¹⁶ Henri Ronse, “ Le labyrinthe, espace significatif ”, *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, 9-10, 1965-1966, p. 36.

³¹⁷ “ - le *labyrinthe punitif* qui est clos, désespérément fermé ;

- le *labyrinthe initiatique* qui s’ouvre sur une crypte centrale signifiante d’où s’organise l’espace de l’œuvre ;

- le *labyrinthe architectonique* qui laisse entrevoir la réalité d’une littérature du symbole opposée à une littérature allégorique, d’une littérature qui trouve en elle-même son sens puisque celui-ci naît de la logique interne de la fiction ”. *Ibid.*, p. 28.

Henri de Régnier parece obsesionado por la figura del laberinto; toda su obra está salpicada de elementos que nos sugieren una estructura laberíntica³¹⁸, ya sean sus colecciones de poemas³¹⁹, sus novelas³²⁰, sus obras teóricas³²¹ o los relatos. Nunca falta, por tanto, en la obra de Régnier, la presencia de una estructura laberíntica. En algunas ocasiones, actúa como un mero adorno, así ocurre con ciertos jardines a la francesa, propios de los siglos XVII y XVIII, época de predilección del autor. Así ocurre en *Marceline ou la punition fantastique* y en *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde*. En el primero de los relatos mencionados, nada nos indica que estemos ante una configuración laberíntica significativa; no obstante, la morada de Jacques, el protagonista de la historia, está situada en un lugar retirado, en el campo, con un vasto jardín que la rodea. Como decimos, la estructura laberíntica no está claramente dibujada, sino más bien insinuada por el carácter aislado, alejado y de recogimiento del lugar:

Notre maison, qui portait le nom assez singulier de la Troublerie, était située à une certaine distance de la ville et assez isolée dans la campagne. C'était une charmante demeure, bâtie au milieu du XVIII^e siècle, entourée d'un vaste jardin, mi-français, mi-potager, et à laquelle conduisait une belle allée d'arbres³²².

En *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde*, la llegada de M. d'Amercoeur a Ochria se realiza a través del bosque. La descripción del trayecto tiene una función anticipadora, establece una relación metonímica entre el bosque y M. de

³¹⁸ “ L'oeuvre de Henri de Régnier est tout entière habitée par l'idée du labyrinthe. Dans les contes de *La canne de jaspe* (1897) celui-ci prend très souvent la forme du château à centre secret ; dans *Romaine Mirmault* (1914), il prend celle du jardin ; dans *L'Escapade* (1926), celle de la forêt ; il se confond d'autres fois avec une ville : Bruges dans “ Le bosquet de Psyché ” (1894) et surtout Venise dans *L'Illusion héroïque de Tito Bassi* (1916), ou *Le Voyage d'Amour ou l'Initiation vénitienne* (1930) ”. André Peyronie, *Op. Cit.*, pp. 907-908.

³¹⁹ Mención especial merece la colección de *La cité des eaux* pero en cualquier poema de Henri de Régnier puede aparecer de manera más o menos velada la imagen del laberinto.

³²⁰ Para una visión más completa de la imagen del laberinto en la obra novelesca de Henri de Régnier, aconsejamos la lectura de los trabajos de Mario Maurin, “ Henri de Régnier et le labyrinthe ”, *Modern Language Notes*, nº 78, 3, 1963, pp. 242-251; Mario Maurin, “ Henri de Régnier et l'art du roman ”, *Mercure de France*, nº 1215, janvier 1965 (Tome 353), pp. 70- 99 y Mario Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1972.

³²¹ Vid. especialmente Henri de Régnier, “ Le bosquet de Psyché ”, *Op. Cit.*

³²² Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, París, Mercure de France, 1919, pp. 210-211.

Nouâtre. Nos detendremos en este aspecto más adelante, dada su importancia para la comprensión de la figura de M. de Nouâtre y del relato en sí. Lo que nos interesa aquí es ver cómo este trayecto, por la dificultad y por su carácter salvaje y angosto, puede ser identificado como un recorrido a través del laberinto:

Le lieu m'apparut singulièrement sauvage. Un éboulement de roches monstrueuses entassait là des croupes ébréchées, cabrait des poitrails velus et allongeait des pattes difformes. Les taches de la pierre imitaient la marbrure des chairs, des flaques d'eau luisaient comme des yeux et le velours des mousses ressemblait au poil des pelages. Le sol jaune se creusait d'ornières et se bossuait par endroits d'échinés pierreuses. Parfois une source rauque et douce. Les aiguilles de pins rougeâtres feutraient la terre d'une rousseur de toisons³²³.

En otras ocasiones, la estructura laberíntica aparece mediante un paseo en góndola por los canales de la ciudad adorada de Henri de Régnier: Venecia. Es el caso por ejemplo de *Manuscrit trouvé dans une gondole*, en el que el paseo en góndola forma parte del marco que encuadra la historia en sí. El paseo en góndola inicial no tiene relevancia, el narrador está descontento e incómodo y esta circunstancia le lleva a encontrar el manuscrito y, por lo tanto, a dar paso al relato propiamente dicho:

D'ailleurs, le trajet ne serait pas trop long. Mon gondolier ramait adroitement et vigoureusement et nous avions vite gagné le rio dei Mendicanti par où l'on débouche en lagune, mais sa gondole ne valait pas celle de Carlo. La peinture en était défraîchie ; le fer de proue n'était pas des plus luisants et le cuir des coussins s'écaillait de plus, ils étaient durs et mal rembourrés. Comme j'essayais de les déplacer pour m'y caler plus commodément, ma main rencontra un objet qui s'était glissé entre eux et que je retirai pour l'examiner. C'était un cahier couvert de maroquin rouge³²⁴.

En los ejemplos mencionados, la estructura laberíntica se comporta como un elemento que sirve para caracterizar, para crear el ambiente propicio o para desencadenar la acción de la historia que se nos cuenta.

A pesar de la presencia de figuras laberínticas en los relatos de Henri de Régnier casi constante, no vamos a detenernos en mostrar todas y cada una de ellas. En las

³²³ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., pp. 64-65.

³²⁴ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, París, Mercure de France, 1924, p. 6.

páginas que siguen nos vamos a ocupar de las estructuras laberínticas que hemos definido como puertas *de* y *a* la alteridad.

Estas estructuras despliegan un esquema bien definido. Habitualmente, encontraremos la presencia de figuras laberínticas naturales y artificiales tanto exteriores como interiores.

La forma más habitual de la estructura laberíntica exterior en la obra de Henri de Régnier son los jardines o caminos del bosque. Henri de Régnier siente una gran pasión por la época clásica francesa, los siglos XVII y XVIII, etapas de pleno apogeo del jardín francés, medido, geométrico, ordenado. Su configuración estructural es una de las razones que nos llevan a considerar este tipo de jardines como un ejemplo perfecto de estructura laberíntica. En los casos en que Henri de Régnier reproduce este tipo de jardines, la imagen laberíntica está siempre presente, sin necesidad de ser mencionada explícitamente.

La segunda modalidad de estructura laberíntica exterior es la ciudad con su entramado de callejuelas y pasajes³²⁵. En gran parte de los relatos de Régnier esta ciudad es Venecia y, por lo tanto, al laberinto conformado por sus calles se suma el laberinto creado por sus canales. Así, “ en Venise il a découvert la figuration, idéale et concrète à la fois, du labyrinthe ”³²⁶.

Los jardines a la francesa y la ciudad de Venecia representan por lo tanto los prototipos de laberinto que hemos llamado exterior. Junto a esta figura recurrente, encontramos las estructuras laberínticas que hemos llamado interiores. Hablamos, en este caso, de las configuraciones del laberinto que se dibujan a través de espacios

³²⁵ Este entramado de calles, canales, pasajes es el reflejo de *l'entrelacs*. Imagen que se encuentra en la base de la estructura laberíntica. Remitimos al capítulo “ Dédale ” del estudio de Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, París, Albin Michel, 1995, pp. 183-214, para una mejor comprensión de este concepto, así como de los de *tresse* y *spirale*, esenciales también en este sentido.

³²⁶ Mario Maurin, *Op. Cit.*, p. 9.

cerrados, fundamentalmente los pasadizos subterráneos o los pasillos de una casa o castillo. El movimiento se realiza siempre hacia el interior y todas ellas (o en gran medida) nos conducen a una sala/espacio central³²⁷, en la que tiene lugar el hecho fundamental³²⁸. En muchos casos, observaremos asimismo la presencia de la imagen de un laberinto profundo, interno, subjetivo³²⁹, conformado por el pensamiento, la memoria, los recuerdos que evidencian la duda y el cuestionamiento interior de los personajes³³⁰. No obstante, no es necesaria la presencia de los otros tipos de laberinto para que aparezca este modelo; en las páginas que siguen analizaremos algunos ejemplos reveladores.

Superar la prueba del laberinto significa estar más cerca de la alteridad. En numerosas ocasiones, el laberinto nos conduce a un segundo nivel, esto es, a una segunda puerta que nos abre, esta vez sí, el paso a la alteridad. De esta manera, consideramos que en Henri de Régnier, el laberinto es, a menudo, una puerta preparatoria, una antesala de la alteridad.

La complejidad de las estructuras laberínticas presentes en los relatos de Henri de Régnier difiere según los casos. Los relatos de Henri de Régnier pueden presentar

³²⁷ “ [...] l’image d’un centre ne peut manquer, sous une forme ou sous une autre, dans le complexe mythique du labyrinthe. Il s’agira toujours [...] d’un centre *sacré* ”. Paolo Santarcangeli, *Op. Cit.*, p. 213.

³²⁸ “ C’est le lieu de la *révélation*. Révélation de quoi ? *De nous-mêmes, de notre destin. C’est là qu’habite notre âme. La chambre centrale du labyrinthe, but de nos aspirations, est aussi bien notre berceau que notre tombe* : notre âme si fragile, mais qui crie si fort en nous, subit une sorte d’ordalie ; quand tombe la sentence, elle connaît le sort qui lui est échu ”. (El subrayado es nuestro). Marcel Schneider, *Le Labyrinthe de l’Arioste, Op. Cit.*, pp. 10-11.

³²⁹ Queremos distinguir la utilización del término *interior* para referirnos a las estructuras laberínticas materiales (espaciales), del uso de *interno*, *subjetivo* o *profundo* para designar aquellas que no son tangibles por cuanto hacen referencia a la interioridad humana.

³³⁰ “ La vie humaine, suivant le tracé de routes compliquées dessiné par son destin, se propose ainsi comme un pèlerinage vers le centre, à l’insu de l’individu, l’intéressé lui-même qui, ignorant la fonction initiatique des rencontres, les regarde comme des phénomènes du hasard étranger ou à sa propre fantaisie : celui-là seul à qui il est accordé de lire en clair et d’interpréter ces combinaisons chiffrées, apprend à connaître la direction et la signification du voyage, son *sens* en un mot, et assume, en pleine conscience, la valeur sacrée de son avènement à une humanité supérieure. [...] le centre du labyrinthe contient toujours une mutation, que ce soit celle que nous appelons la vie ou ce que nous appelons la mort, soit le passage d’une vie à l’autre, du monde des apparences à celui des essences, de la charnalité bestiale (le Minotaure) à l’humanité spiritualisée (Thésée) ”. M. Brion, “ Hoffmannstal et l’expérience du labyrinthe ” en Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps*, Paris, José Corti, 1994, pp. 246-247 y 248.

configuraciones laberínticas únicas –ya sean exteriores, interiores o subjetivas–; una configuración que podemos llamar doble, en la que aparecen fundamentalmente representados tanto el laberinto exterior como el interior, aunque también podemos encontrar otras combinaciones diferentes; e incluso una configuración triple, la más compleja, en la que aparecen reflejadas las tres modalidades que acabamos de enunciar. Sea cual sea la tipología desarrollada, todas ellas desembocan en un espacio central, recinto cerrado o acotado para los laberintos exteriores, sala central para los laberintos interiores e interioridad subjetiva en el caso del laberinto que hemos denominado profundo.

El camino, por consiguiente, nos empuja hacia el interior de uno mismo, hacia la asunción de nuestra identidad. Y es en ese Centro, espacio de la identidad, donde tendrá lugar el acceso o el encuentro con la alteridad³³¹.

En las páginas siguientes, analizaremos los tres tipos de configuraciones que hemos señalado en los siguientes relatos : *Le jet d'eau*, *L'Encrier rouge*, *L'écritoire*, *Le mystère de Fontefrède*, *Le pavillon fermé*, *Les dîners singuliers*, *Le récit de la dame des sept miroirs*, *L'Entrevue*, *Le signe de la clef et de la croix*, *La courte vie de Balthazar Aldramin Vénitien*, *Le Ménechme* y *La maison magnifique*. Veremos cómo, a nuestro entender, cada una de estas configuraciones presenta un hilo conductor que se repite de manera más o menos estable en todos ellos.

1.1.1. Laberinto simple.

³³¹ “ Pour le voyageur qui pénètre dans le labyrinthe, son but est d’atteindre la chambre centrale, la crypte des mystères. Mais, lorsqu’il l’a atteinte, il doit en sortir et regagner le monde extérieur, parvenir en somme à une nouvelle naissance : tel est le contenu de toutes les religions de mystères, et de toutes les sectes qui regardent le voyage dans le labyrinthe comme le processus nécessaire des métamorphoses d’où surgit un homme nouveau. Plus le voyage est difficile, plus les obstacles sont nombreux et ardu, plus l’adepte se transforme, et au cours de cette initiation itinérante, acquiert un nouveau soi ”. Marcel Brion, *Léonard de Vinci, Op. Cit.*, p. 200.

La presencia de un laberinto único en los relatos de Henri de Régner aparece con una frecuencia menor que las estructuras dobles o triples; en consecuencia, el aspecto que adopta esta configuración laberíntica revela una menor variedad. En los ejemplos seleccionados la forma recurrente es el laberinto profundo que se manifiesta a través de los pensamientos de los personajes.

En estos relatos observamos un hilo conductor común: la prueba del laberinto nos empuja siempre hacia la confrontación con el pasado, como signo de la identidad de los protagonistas. En unos casos será una evocación nostálgica, en otros una llamada de socorro a ese pasado que se pretende resucitar.

1.1.1.1. Los desvaríos de la memoria: *Le jet d'eau*.

Le jet d'eau no representa un relato fantástico canónico. Su lectura suscita una serie de cuestionamientos que tienen más que ver con los rasgos que hemos atribuido a la escritura fantástica fin de siglo, que responde a una estética de la ambigüedad y de la incertidumbre. Un narrador se dirige a un interlocutor desconocido para explicar un hecho o justificar un comportamiento. Ese intento de explicación constituye el relato.

El comienzo del relato nos sumerge en un decorado enigmático sumamente desconcertante. El uso del modo imperativo, de las estructuras exclamativas anticipan la falta de control, el nerviosismo y la sinrazón del narrador. De igual modo, los puntos suspensivos ayudan a reforzar esta sensación en cierta manera angustiosa:

Mais lâchez-moi donc ! Ce n'est pas la peine de me serrer ainsi... Oh ! vous me faites mal... Vous voyez bien que je ne suis pas un voleur. Je n'ai pas d'armes. Regardez mes mains. Vous pouvez me fouiller, retourner mes poches. Vous n'y trouverez rien, pas même un canif. Et puis, rassurez-vous, je ne chercherai pas à m'enfuir. Interrogez-moi, je répondrai à vos questions, mais vous n'aurez pas même à m'interroger³³².

³³² Henri de Régner, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 165.

La falta cometida es penetrar en una propiedad privada. Pero en Régnier esto es demasiado simple, demasiado banal. Un hecho tan insignificante se convierte en un hecho simbólico y enigmático. Penetrar en el jardín supone internarse en el laberinto de la memoria³³³ para encontrar el centro significativo: la fuente. Así, estamos ante una experiencia iniciática, un camino hacia la identidad que el narrador recorre, a pesar de las prohibiciones y de los obstáculos.

Tout d'abord, je vous jure que je n'avais pas l'intention de franchir cette grille et de pénétrer dans votre jardin. Je suis arrivé hier, j'habite à l'auberge. Vous pouvez vous renseigner, on vous dira mon nom. Certes, j'aurais mieux fait de ne pas revenir ici. Il y a des impulsions auxquelles il ne faut pas obéir, des souvenirs qu'il ne faut pas provoquer, des lieux qu'il ne faut pas revoir. Oui, j'ai eu tort, mais une force irrésistible me guidait et je suis venu. C'est cette même force qui, ce soir, m'a fait sortir de ma chambre, qui m'a conduit jusqu'à cette grille, qui m'a fait la pousser de l'épaule et m'introduire chez vous. Je vous le répète, ce n'était pas mon intention. Je suis un homme bien élevé et je n'ai pas l'habitude de ces indiscretions nocturnes qui mettent en fâcheuse posture, et c'en est une que d'être trouvé à mi-corps dans l'eau d'un bassin ! C'est bien malgré moi que cela s'est fait³³⁴.

Las frases se encadenan, se suceden sin control. El ritmo se acelera, el pensamiento se hace visible, se exterioriza. Las estructuras son repetitivas y muestran la complejidad del pensamiento del narrador. El camino es una prueba que tiene que superar; los impulsos le guían, y el recuerdo, el pasado perdido le conducen hasta ahí. Su voluntad no es soberana :

Alors, monsieur, cette force irrésistible dont je vous parlais, c'est elle qui m'a poussé contre la grille, c'est elle qui m'a fait me précipiter contre l'ennemi, celui qui ne veut pas que j'oublie, celui dont je tenais entre mes doigts la gorge haletante, la gorge d'eau et d'écume dont je voulais étouffer la voix maudite³³⁵.

El agua de la fuente que le hablaba en ese pasado perdido, -“ Ah ! ce jet d'eau, monsieur, que de fois l'avons-nous écouté en sa jaillissante éloquence ! Il était comme

³³³ “ Les sources de l'expérience labyrinthique sont donc cachées, les émotions que cette expérience implique sont profondes, premières ”. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 2004, p. 236.

³³⁴ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 165-166.

³³⁵ *Ibid.*, p. 171.

le gardien de notre seuil, dressé en son argentine beauté ”³³⁶-, vuelve a hacerlo, cual canto de sirenas que le anula la voluntad : “ J’allais m’en aller, quand, tout à coup, monsieur, j’ai entendu un rire ; oh pas un rire de lèvres, pas un rire humain, un rire mystérieux, intarissable, fluide ; me glaçait les membres et me cinglait le visage, qui était une raillerie, un défi ”³³⁷.

Como es habitual en Henri de Régnier, el amor inunda el relato, contaminando los pensamientos y los actos del narrador. El sentimiento amoroso posee un carácter trágico –otra de las constantes de Henri de Régnier³³⁸-. En *Le jet d’eau*, la pérdida traumática del ser amado supone la muerte en vida del narrador:

Hélas ! comme toutes les magies, l’amour a ses illusions et ses désenchantements ! Un jour, en revenant du bourg, je ne trouvai plus Félicia dans sa chambre, où je l’avais laissée. [...] J’eus le sentiment que Félicia partie ne reviendrait plus et qu’elle était perdue pour moi à jamais. J’aurais dû mourir, monsieur, j’eus le tort de vivre et même de chercher à oublier ; j’ai cru y avoir réussi³³⁹.

Los desvaríos del narrador le conducen a revivir ese tiempo pasado, en ese mismo lugar en el que estaba completo, y junto a Félicia podía disfrutar de su identidad plena, “ dans ce lieu où l’on est tout à soi-même ”³⁴⁰. Pero su complemento, la alteridad que conformaba su identidad se ha desvanecido y desde ese momento la pérdida de la identidad le acerca a la locura.

La última prueba es la confrontación con ese agua, antaño cómplice, percibida ahora como asesina. Así, el centro significativo de su recorrido por el laberinto es la fuente. El enfrentamiento con el agua de esa fuente coloca al narrador cara a cara con su propia identidad.

Donc, ce que je voulais, c’était contempler, à travers la grille, vos allées, vos arbres, la façade de votre maison devant laquelle se dresse le fuseau d’argent du jet d’eau. Ce que je voulais, c’était

³³⁶ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 169.

³³⁷ *Ibid.*, p. 171

³³⁸ “ L’amour même, à de rares exceptions près, est chez Régnier principe de mort. ” Mario Maurin, *Op. Cit.*, p. 13.

³³⁹ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 170.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 168.

écouter sa voix d'onde, sa voix intarissable, sa voix hardie et sonore, sa voix qui ne se tait ni jour ni nuit. Ce que je voulais, c'était revoir, sur ces lieux enchantés les magies du clair de lune et savoir ce qu'elles conservent encore des illusions enfuies, du bonheur perdu et des prestiges du passé³⁴¹.

No obstante, el pasado no puede volver. El narrador parece presa de la locura. El agua es el ser maléfico que le ha robado su amor y que ahora se burla de él, le obliga a rememorar su desesperación, a revivir la traumática pérdida, sin poder recuperarla jamás: “ Mais je l'étranglerai, ce jet d'eau, je le ferai taire ! Vous ne voulez pas que j'entende sa voix pendant toute ma vie me railler et rire ! Laissez-moi, ne me serrez pas ainsi, lâchez mes mains, lâchez donc !... ”³⁴².

Le jet d'eau es un grito desesperado a ese pasado ambivalente, encarnación de la felicidad y al mismo tiempo desgarró interior. No siempre es así, la evocación del pasado es, en ocasiones, deseo nostálgico de un tiempo añorado.

1.1.1.2. El laberinto de la escritura: *L'Encrier rouge*.

Este relato aparentemente no ofrece elementos que induzcan a experimentar miedo o terror. En él se dan cita más bien lo extraño, lo desconcertante; nos hallamos ante otro buen ejemplo de escritura fantástica fin de siglo en la que el símbolo es el hilo conductor, convirtiendo este relato en un paradigma de la literatura simbolista. Las divagaciones del autor son la excusa perfecta para expresar el ideal simbolista:

L'encre miroite en son double puits de cuivre. Hélas ! me dis-je en soupirant, parviendrai-je jamais à faire sortir de leur liquide obscurité ridée qui s'y cache comme une sombre ondine ? Ah ! que je voudrais voir ses pieds nus danser sur le papier, et y laisser la trace écrite de leurs pas !

Fasciné par la flaque opaque et sournoise d'où je me lasse d'attendre le miracle, je détourne mes regards vers les mignonnes grenades qui ornent les couvercles de mes boîtes à encre, de leur maturité luisante ! Closes et froides, n'ouvriront-elles donc jamais leurs flancs de métal ? Ne montreront-elles donc jamais leurs grains secrets ? Mais non, car elles sont là en façon d'emblème. N'enseignent-elles pas à l'écrivain qu'il doit renoncer à l'espoir de goûter aux fruits

³⁴¹ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., pp. 166-167.

³⁴² *Ibid.*, p. 171.

qu'il cultive ? De son œuvre, il ne voit que le contour, et ce n'est pas à lui qu'en sont réservés les pépins mystérieux. Le soleil qui fera éclater sa gloire ne luira pas pour ses yeux, et, de la grenade merveilleuse, il ne connaîtra que le reflet dans le flot amer et noir où elle trempe et nourrit ses racines invisibles...³⁴³.

En este relato, la atracción que ejerce sobre Henri de Régnier el pasado, en especial el siglo XVIII, conforma el entramado de los pensamientos del narrador, que sin ninguna duda encarna al autor, a Henri de Régnier.

El narrador contempla sus herramientas de trabajo, tras una jornada de escritura:

Souvent, comme aujourd'hui, après quelque dure séance de travail où ma main a fait des centaines de fois le trajet de la page à l'encrier, lorsque je sens mes doigts se crispier et mon bras s'alourdir, je m'arrête, et je m'amuse à considérer en rêvassant l'outillage familial qui est devant moi³⁴⁴.

La secuencia del pensamiento del personaje avanza hacia el interior, la concatenación de los elementos va particularizándose, estrechándose, hasta alcanzar el centro significativo. La contemplación del tintero lleva a su descripción física:

J'ai sur ma table un encrier. C'est un encrier vénitien à la mode du dix-huitième siècle. Il se compose d'un plateau en bois, de forme ovale et qui est peint d'une belle couleur vermillon. Une bordure de cuivre l'entoure, ajourée d'étoiles, et dentelée régulièrement. Entre les deux godets qui gardent l'encre à l'abri de leurs couvercles surmontés, chacun, d'une grenade, se dresse l'étui à plumes. Elles y enfoncent leurs becs d'oie et s'y tiennent en faisceau, les barbes en l'air. Devant elles s'arrondit une coupelle faite pour recevoir le sable à sécher et où repose une minuscule cuiller destinée à saupoudrer sur le papier les caractères encore humides. Tout cela forme un assemblage qui n'a rien de bien beau, mais qui plaît aux yeux³⁴⁵.

A continuación, el tintero conduce a la evocación de su época histórica:

Vite, un dernier regard à mon écritoire ! Mais, qu'est-ce donc ? Je n'en ai pas encore fini avec lui. Quelque chose m'y attire encore ! Ah ! Oui, c'est cette petite sonnette qui complète comiquement son attirail, tel qu'on le vendait aux gens, en quelque boutique du Rialto ou de la Merceria de Venise ! Lorsque, rentrés chez eux après un tour sous les Procuraties ou sur la Piazzetta, les bons Vénitiens d'autrefois s'attablaient dans leur cabinet pour rédiger quelque missive, quand, après en avoir tracé les lignes à la plume d'oie, ils les avaient séchées avec une pincée de poudre colorée et qu'ils avaient scellé le pli de quelque emblème allégorique ou galant, ils portaient la main vers cette clochette. Et il fallait voir alors comme à son signal accourait le petit laquais chargé du soin des commissions et comme il décampait pour aller remettre le billet à son adresse, tandis que son maître, en attendant la réponse, reposait dignement la sonnette haletante sur le plateau de laque rouge où elle est encore à présent !³⁴⁶.

³⁴³ Henri de Régnier, *Esquisses Vénitiennes*, Paris, Mercure de France, 1920, pp. 8-10.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 7-8.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 10-11.

Es el momento culminante. A partir de ese instante, la imaginación comienza a funcionar. Los pensamientos del narrador, a modo de laberinto, nos conducen por los diferentes meandros de su conciencia, apoyados, cómo no, por la memoria. La campanilla es el detonante que nos transporta a la Venecia del pasado, ciudad de esencia laberíntica. Y, como siempre, las mismas imágenes: máscaras, espejos, reflejos, signos identitarios de la ciudad. El sonido de la campanilla despierta el recuerdo³⁴⁷ y libera la imaginación:

Soudain, vivement, comme quelqu'un qui a pris son parti, j'avance mon bras. Je la tiens. Je crois que mes doigts tremblent un peu. Le battant balancé a heurté la paroi sonore. Ding !!! Un seul coup a tinté, bref. J'écoute. Au lieu de s'affaiblir et de s'éteindre, il vibre finement, longuement, obstinément. Il rôde dans l'air comme une abeille de son sortie de la minuscule ruche de cuivre jaune. Il rôde. Soudain, il m'entre dans l'oreille et pénètre dans ma tête. Là, au lieu de se poser, il tourne, il vire, il bourdonne. Il grandit, s'enfle, s'augmente. Il résonne singulièrement ; il s'amplifie avec douceur, avec force. Il est allé éveiller quelque chose qui dormait au fond de ma mémoire. Il y ranime des échos engourdis. Entre eux, ils s'appellent, se répondent, se mêlent, s'unissent en une harmonie grave et lointaine. Ils m'emplissent, débordent, m'environnent. Toute la chambre est comble de leur rumeur. Et Je la reconnais, cette rumeur qu'a suscitée en moi le branle de la petite clochette, et voici que, les yeux fermés, le cœur ému, je m'abandonne à son sonore enchantement³⁴⁸.

La combinación de las estructuras iterativas juega con el ritmo que se acelera o se ralentiza, que avanza ágil o dulcemente. El sonido es el eco que reverbera y va despertando, va avivando los recuerdos, acicates de la imaginación. Estos recuerdos se responden y surgen uno tras otro, de manera inexorable, cual fichas dominó que caen sin freno en una serie encadenada.

Así, en ese camino interior, llega la aparición de la alteridad espacial y temporal: un recorrido por la historia de Venecia hacia el pasado con un final alegórico, el nacimiento de Venecia.

³⁴⁷ Podríamos establecer un paralelismo entre esta manera de despertar los recuerdos y las reminiscencias proustianas, sin olvidarnos de que *Esquisses Vénitiennes* fue publicada en 1906, es decir, con anterioridad de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Para profundizar en los paralelismos, recomendamos la lectura de los artículos de J. Milly, “ *La Double Maîtresse*, ou Henri de Régner à la mémoire de Proust ”, *Bulletin Marcel Proust*, nº 49, 1999, pp. 17-35; “ Proust et Henri de Régner, modes proustiens de l'intertextualité ”, *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 2000/1, nº 100, pp. 27-44; y de Fanny Déchanet-Platz, “ À la rencontre du temps passé. Mémoire et souvenir chez Henri de Régner ” en *Henri de Régner, tel qu'en lui-même enfin ?*, Bertrand Vibert dir., París, Classiques Garnier, 2014, pp. 247-260.

³⁴⁸ Henri de Régner, *Esquisses Vénitiennes*, *Op. Cit.*, pp. 14-15.

1.1.1.3. La imposibilidad: *L'écritoire*.

Este cuento hace eco al relato anterior, *L'Encrier rouge*; consideramos que supone más bien el contrapunto, la imagen invertida. Están presentes los mismos elementos, pero tratados de manera diferente. Se repite igualmente la evocación de la teoría estética simbolista, aunque la resolución no es la misma. Si bien en el cuento anterior observamos la plasmación exitosa de dichos principios, en el relato presente se expone el fracaso. El narrador se sitúa ya en un pasado lejano pero revivido. Está preparado y dispuesto para esa manifestación de la alteridad, quizás en detrimento de la máxima de Mallarmé –*suggérer, évoquer*³⁴⁹-. No encontramos esa *part de mystère* necesaria. Y este es tal vez el planteamiento erróneo del narrador:

Son plateau, peint d'un rouge vif, à la mode vénitienne d'autrefois, présente les deux encriers de cuivre, au couvercle surmonté d'un fruit ciselé. Devant eux la sèbile offre la poudre à sécher. De chaque côté se dressent le plumier et la clochette pour avertir le petit laquais qui portera la lettre. Chaque fois que j'étends la main et que je trempe ma plume d'oie dans l'encre, il me semble voir à mon poignet la dentelle d'une manchette et le parement brodé d'un habit de soie. Je me pense revenu au vieux temps. Dès que j'ai fini d'écrire, j'agite la sonnette. Comme elle tinte lointaine et Claire ! Drelin, drelin ! Holà ! Hé !³⁵⁰.

Aquí el narrador espera algo. Espera la manifestación de la alteridad. Cuando, por fin, esta se aparece, el narrador no osa contemplarla. La alteridad, al igual que el símbolo, aparecen naturalmente, no debemos forzarlos:

Cependant les ombres entendent parfois les appels des vivants. Je le sais. A défaut de ces deux vauriens qui ne veulent pas répondre, ma porte s'entr'ouvre pour un pas léger et furtif. On a marché derrière moi. Je sens une main sur mon épaule. Ma plume tremble entre mes doigts et verse sur mon papier blanc un large pâté noir. Il ressemble à ces petits masques ovales en taffetas sombre que les belles dames de Venise se posaient sur le visage, mais je ne veux pas me retourner et je regarde fixement sur ma table mon écritoire, rouge comme doivent l'être mes joues, chaudes de regret et de plaisir³⁵¹.

³⁴⁹ Como también nos dice Régner en el prólogo de *La canne de jaspe* y nos ha advertido André Gide en su *Traité du Narcisse*.

³⁵⁰ Henri de Régner, *Esquisses Vénitiennes*, Op. Cit., pp. 73-74.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 76.

El flujo del pensamiento, de carácter claramente laberíntico, nos lleva de un cuestionamiento a otro, de la seguridad a la inseguridad, de la confianza al temor de descubrir lo que tanto ha esperado y enfrentarse cara a cara con ello:

Jacinto ! Geromino ! où êtes-vous donc, petits laquais ? J'ai beau sonner, ils ne paraissent pas ! [...]

Jacinto me portera cette lettre à messer Pietro Longhi. Il m'a promis mon portrait et ne se presse guère de me l'envoyer. Geromino ira remettre ce rouleau de sequins à messer Tiepolo. [...]

Allons, vite quelqu'un !
Mais je secoue bien inutilement ma clochette, et, fatigué, je la repose sur le plateau, peint en rouge vif, de l'écritoire de cuivre... Personne ne vient. Le petit battant de bronze ne fait pas assez de bruit à l'intérieur de sa tulipe renversée. Hélas ! il faudrait que son tintement traversât le temps, remontât l'espace de plus d'un siècle, pour arriver à l'oreille du passé. Fou que je suis, Jacinto et Geromino ne sont plus que des ombres vaines !³⁵².

Estos ejemplos nos han mostrado la importancia del tiempo en Régner y cómo este elemento va unido a su reflexión sobre la estética simbolista. Pero, como hemos avanzado, la estructura laberíntica simple no es la más habitual en Henri de Régner. Mucho más frecuentes son los entramados de laberintos dobles.

1.1.2. Doble laberinto

Los relatos que vamos a estudiar a continuación tienen la característica común de presentar una estructura conformada por una configuración laberíntica doble. Las combinaciones que vamos a encontrar son, por una parte, la conjunción de un laberinto exterior y un laberinto interior en un movimiento suave y sutil que nos lleva hacia la sala central significativa. *Le mystère de Fontefrède* es el relato elegido para ilustrar este esquema. Por otra parte, en segundo lugar, vamos a encontrar dos posibilidades diferentes con un elemento invariable, la figura del laberinto profundo, que se suma o bien a un laberinto exterior, como en el caso del *pavillon fermé*, o bien a un laberinto interior, como ocurre en *Les dîners singuliers*.

³⁵² Henri de Régner, *Esquisses Vénitiennes*, Op. Cit., pp. 74-75.

En esta nueva estructura, volvemos a encontrar como rasgo recurrente la obsesión del pasado, pero también cobra una importancia capital el tratamiento del sentimiento amoroso desde una perspectiva trágica e, incluso, nefasta. Así sucede en *Le mystère de Fontefrède*.

1.1.2.1. El laberinto de la perversión: *Le mystère de Fontefrède*.

Le mystère de Fontefrède contiene de entrada los alicientes de un cuento fantástico a la manera de Poe. El marco temporal y espacial es sumamente preciso, con un narrador en primera persona, como marca el canon de la literatura fantástica. Ya desde el inicio, nos vemos sumidos en una sensación angustiosa y en la turbación provocadas por algo que escapa a nuestra concepción de lo “normal”.

La introducción del cuento nos muestra la imagen de un castillo rodeado de jardines, que reproducen implícitamente la figura de un laberinto exterior. La presentación de este castillo se hace a través del reflejo, recuerda a la imagen de la casa Usher del relato de Poe: decrepitud, abandono, enfermedad.... Esta presentación tan negativa nos anuncia en cierta manera lo que va a ocurrir, signo revelador del carácter del castillo y de los acontecimientos funestos que allí han acaecido:

Nous avons à peu près terminé la visite du château, et cette visite n'avait fait qu'accentuer le singulier sentiment de malaise que j'avais éprouvé, dès l'abord, en l'apercevant, au bout de la longue allée d'arbres qui y conduit et de la vaste pièce d'eau qui l'entoure, et où se reflète sa haute façade noble, maussade et grise.
Le château de Fontefrède est inhabité depuis de très longues années³⁵³.

El castillo de Fontefrède presenta también los rasgos definitorios del laberinto interior, una sucesión de galerías y de habitaciones que conducen a una sala que destaca: el laboratorio. La existencia de esta cámara entraña una gran relevancia y

³⁵³ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 45.

contribuye a caracterizar al personaje protagonista de la historia que va a ser contada, M. de Marvoisin, así como a acentuar el aspecto misterioso de los acontecimientos. El laboratorio representa una antesala, que prepara y explica la estancia esencial del castillo: la sala de espectáculos, el centro del laberinto, lugar donde se ha producido el “hecho”:

La salle de spectacle de Fontefrède était délicieuse. Postérieure à la construction du château, elle était de pur style Louis XVI et de proportions charmantes en son exigüité, avec ses loges, son balcon et son lustre à girandoles. Le rideau de la scène était peint de fleurs et d'attribut. Aux lumières, l'ensemble de la décoration devait être exquis, mais il y régnait un éclairage si singulier, un demi-jour si verdâtre que tout y prenait je ne sais quel aspect fantastique³⁵⁴.

El recorrido por los pasillos laberínticos ofrece una profusión de muebles y de adornos que confieren una apariencia de ruina y subraya el semblante exterior del castillo, marcado por abandono y decrepitud:

Si l'extérieur du château de Fontefrède m'avait paru mélancolique, l'intérieur ne l'était pas moins. Pendant une heure, en compagnie du portier, nous avons parcouru une interminable suite de galeries, de salons, d'appartements et de réduits. Toutes ces pièces longtemps closes exhalaient une pénétrante odeur de moisi et de renfermé. Un magnifique et curieux mobilier y pourrissait lentement. Il y avait là de quoi faire la joie d'un antiquaire. Les fauteuils étaient encore recouverts de leurs anciennes étoffes, les lits de leurs courtepointes de damas³⁵⁵.

Esta ambientación y toda una serie de anticipaciones preparan al lector para la aparición de la alteridad. Una de ellas es, como hemos avanzado, la presencia del laboratorio.

Las artes mágicas y ocultas se dan cita en este relato e indican otra de las obsesiones del autor –y que consideramos una constante- en sus relatos fantásticos más conservadores. Es la asociación del ocultismo a Alemania a través de uno de los personajes del relato; la caracterización de este personaje posee siempre un aspecto muy negativo. En este caso, el personaje que encarna lo maligno es el marqués de Marvoisin.

³⁵⁴ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., pp. 46-47.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 45-46.

Personaje oscuro y funesto que se educó en Alemania y que identificamos rápidamente con el diablo, con el mal:

Elevé en Allemagne, pendant l'émigration, le marquis en avait rapporté le goût des sciences occultes et, depuis lors, il n'avait cessé de se livrer à des pratiques de cabale et de magie, en compagnie de personnages peu recommandables. Sa curiosité, en ce genre, le poussa à des expériences hasardeuses. L'une de ces expériences tourna mal pour lui. Une cornue surchauffée éclata et le marquis, grièvement brûlé, en perdit à peu près l'usage de ses jambes. Sa réputation de sorcellerie s'en trouva si bien établie qu'il dut quitter Paris et se réfugier à Fontefrède. Pendant plusieurs années, il y vécut fort solitaire, redouté des paysans et des voisins qui craignaient ce gros homme taciturne, toujours vêtu de noir et se promenant, à travers les allées de son parc, dans une petite voiture basse traînée par deux boucs barbus comme le Diable³⁵⁶.

Así, con esta presentación, cobra sentido la existencia del laboratorio “ plein de creusets et d'alambics ”³⁵⁷, lugar en el que M. de Marvoisin ejercitará sus inclinaciones y que se plasmarán en la sala de espectáculos.

Será en esa sala, centro del laberinto, y a través del relato de otro personaje, cuando el protagonista se verá confrontado a la alteridad fantástica. En este caso, plantea el cuestionamiento interior del personaje sobre lo que escapa a nuestro raciocinio, cuestionamiento que supone un cara a cara con la parte más oscura de nuestra identidad, fruto de la perversión del sentimiento amoroso: la manifestación del monstruo que nos habita.

La presencia de un esquema de doble laberinto, en este caso exterior e interior, ayuda a la configuración del castillo como espacio maligno, el visitante va recorriendo ese camino, adentrándose en ese espacio de perversidad. La sala de espectáculo se identifica con el centro de la interioridad del marqués de Marvoisin, allí verá una pareja de maniquíes. Estas figuras son las auténticas puertas de y a la alteridad.

Un caso diferente es el que encontramos en *Le pavillon fermé*, relato en el que la obsesión por el pasado inunda todos sus aspectos.

³⁵⁶ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 48.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

1.1.2.2. *Le pavillon fermé* o el pasado ¿recobrado?

Le pavillon fermé se cimenta a partir del pasado. El entramado temático guía toda la composición del relato. Así, el amplio abanico de elementos del relato –tanto narratológicos como temáticos– muestran el trabajo incansable del autor por crear la ilusión de recobrar ese tiempo anterior. El punto de partida del relato es un motivo académico: la necesidad que tiene el narrador de visitar el castillo del marqués de Lauturières para indagar y verificar una historia de reclusión. Es la primera vez que aparece mencionado el *pavillon fermé* y el misterioso cuadro que se encuentra en su interior y que reproduce la imagen de la dama “castigada”.

La introducción cumple con las reglas que se suponen a un relato fantástico clásico. Un narrador-protagonista en primera persona presenta la historia que nos va a relatar a continuación. Este narrador procede con esmero a situar la historia con datos cronológicos, espaciales y sociales precisos. A pesar de que parece una historia normal y anodina, la presentación del personaje del marqués de Lauturières introduce ciertos indicios que perfilan un carácter fuera de lo común, como el gusto por el orientalismo, por las lenguas orientales (chino, tibetano) en consonancia con la atracción que ejercía el exotismo en la época fin de siglo. Es un hombre de una cultura vastísima que gusta de la soledad y de la vida retirada, con unas costumbres fijas y estrictas.

El narrador se presenta a sí mismo como “un doble” del marqués. A pesar de las diferencias en cuanto a condición social y tipo de estudios, ambos comparten, la misma pasión: su gusto por el pasado.

Et cependant, quelque différents que fussent nos travaux, ils ne laissaient pas de se ressembler sur un point. N'avions-nous pas, l'un et l'autre, une égale curiosité du passé ? Ne cherchions-nous pas, chacun à notre façon, à en déchiffrer les énigmes et à en percer le mystère ? N'éprouvions-nous pas tous deux un même attrait pour l'inconnu ? Seulement le voile que s'appliquait à déchirer M. de Lauturières était brodé de caractères bizarres et extravagants, d'antiques figures hiératiques, tandis que celui que je tentais de soulever était fait d'une gaze

légère et souple derrière laquelle apparaissait la grâce frivole et souriante de l'époque où j'aurais le plus voulu vivre et où je me plaisais le mieux à imaginer d'avoir vécu³⁵⁸.

La presentación y caracterización de los personajes sirve para realzar la importancia del pasado en el relato. Junto al marqués y al protagonista, símbolos del tiempo pasado, aparece el personaje de Destieux, cuyo papel es primordial, tanto en la conformación de la trama del relato como en su estructura temática. Destieux representa el contrapunto tanto del marqués como del narrador; es un hombre anclado, encadenado al mundo presente y real. Material, positivista, práctico, nada proclive al misterio, a la imaginación o a la ensoñación:

Il n'avait guère changé depuis nos dernières rencontres, qui remontaient pourtant à un bon nombre d'années. Un peu grisonnant, il bedonnait légèrement. Sauf cela, c'était toujours le même Destieux que j'avais connu répétiteur dans une boîte à bachot, rédacteur en chef de journaux sans abonnés, agent d'assurances, secrétaire de théâtre, puis que j'avais perdu de vue et que je retrouvais bibliothécaire d'un sinologue éminent et poète épique à ses moments perdus³⁵⁹.

Su trabajo como secretario del marqués no le procura satisfacción, más bien aburrimiento y hastío. Esta somera presentación revela que Destieux no posee la altura intelectual ni del marqués, ni del protagonista. Su retrato revela a una especie de advenedizo que no comprende ni llegará nunca a alcanzar la alteridad:

On s'amusait en ce temps-là, tandis qu'ici... Tiens, ça me fait plaisir de voir une autre figure que celle de mon Marquis. Ce n'est pas que ce soit un mauvais homme, mais il a eu des chagrins. Jamais il ne s'est consolé de la mort de sa femme, c'est ce qui l'a conduit à la sinologie. Encore s'il m'emmenait en Chine à sa suite, ce serait une distraction, mais classer sa bibliothèque, faire des fiches, recopier des mémoires et des notes, ce n'est pas une vie... Que veux-tu ? c'est mon gagne-pain, de m'occuper de tous ces grimoires, mais quant à m'y intéresser...³⁶⁰.

De ello es prueba el aburrimiento que deja entrever en su vida en el castillo, está cerca de ese contacto con la alteridad, pero ni la siente ni la ve, no es un elegido.

En las conversaciones que el narrador mantiene con Destieux se produce la confirmación de la incapacidad de este último para alcanzarla. Su inteligencia y su arte

³⁵⁸ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 145.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 151.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 152.

permanecen en el primer nivel, nivel material, y no consiguen llegar a ese segundo nivel de abstracción, de misterio. El despojarse de todo lo que nos ata a este mundo para acceder al otro:

Destieux n'avait pas de talent : son poème était l'erreur inexplicable d'un garçon d'esprit. C'était un ramassis de vers emphatiques et laborieux, une pénible suite de clichés et de lieux communs. Nulle invention, nul style, une composition du plus pur pompier. Quelque chose de faux, d'anachronique et de vain. Comment avait-il donné dans cette manie versifiante ? Lui que j'avais connu bon vivant et bien vivant, comment s'était-il égaré dans cette crypte ? Car ce n'était pas un imbécile que Destieux. Il ne manquait ni de culture, ni d'intelligence, ni même de sérieux, puisqu'il était capable de remplir chez M. de Lauturières une fonction plutôt difficile et s'en acquittait bien, sans quoi le Marquis ne l'eût pas gardé tant d'années auprès de lui. Alors, pourquoi ce fatras ? Et le plus singulier, c'était qu'il eût foi dans son oeuvre. Par quelle aberration n'en sentait-il pas le ridicule ? Le gros Destieux, poète épique, quelle gageure !³⁶¹.

Las reflexiones del protagonista agudizan las diferencias entre ambos personajes. El narrador no puede recordar cuándo comenzó su gusto por el pasado, pero adivinamos que desde siempre. El narrador parece ser el *porte-parole* de las teorías neoplatónicas del simbolismo. Así, la reminiscencia platónica es la que empuja al hombre a intentar reconquistar el paraíso perdido, representado en este caso en el pasado:

En effet, si je réfléchissais à ce qui avait déterminé ma vocation, je voyais en elle une forme de ce curieux attrait qu'exerce sur certains esprits le mystère toujours vivant du passé. C'étaient cette curiosité, cette attraction qui m'avaient conduit à chercher la solution de certaines petites énigmes historiques, qui m'avaient donné la passion des vieux papiers, des lieux auxquels se rattachent des souvenirs d'autrefois, où s'évoquent des figures de jadis. Cet amour des choses lointaines et secrètes, je le retrouvais en moi aussi loin que je pouvais remonter. Je constatais son existence, mais je ne savais pas comment il était né. Quelles circonstances le déterminent chez les êtres qui en sont pareillement atteints ? À quoi reconnaît-on chez eux sa présence future ? Quels indices l'annoncent, quels événements le précisent ? Certains peuvent-ils s'en fixer à eux-mêmes les origines ou les discerner chez les autres ? Quoi qu'il en fût, pour ma part, j'avais tiré de grandes jouissances de ce sentiment et je ne pouvais que me louer de m'y être abandonné³⁶².

El acceso a la alteridad solo puede llevarse a cabo tras la superación de una serie de pruebas, que en este caso se van revelando durante el recorrido laberíntico que les llevará a través de los jardines hasta el pabellón, recinto que se identifica con el espacio central del laberinto.

³⁶¹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 163-164.

³⁶² *Ibid.*, p. 166-167.

La primera prueba que el protagonista tiene que superar es la negativa del marqués a la visita del pabellón ya que, ante la petición realizada, el narrador recibe una respuesta doble y únicamente satisfactoria a medias. Se le concede la autorización de consultar los archivos, pero su solicitud de visitar el *pavillon* es denegada. Sin embargo, el narrador muestra su determinación y, a pesar de la negativa, decide visitar el castillo porque concibe una leve esperanza y no cede en su empeño.

Si la lettre de Destieux ne me satisfaisait pas entièrement, elle ne me décourageait pas tout à fait. J'avais le vague espoir qu'une fois à Nailly quelque circonstance fortuite me permettrait de vaincre la répugnance de M. de Lauturières à me laisser visiter ce fameux pavillon. Il m'était déjà arrivé dans mon existence de fureteur de surmonter des obstacles plus infranchissables. Si seulement je pouvais approcher de M. de Lauturières, je parviendrais bien à mes fins ; mais la réponse qu'il m'avait fait faire semblait bien signifier que c'était à Nailly et non pas à lui-même que s'adresserait ma visite et qu'il s'en remettait à Destieux du soin de me recevoir au château. Enfin, une fois dans la place, j'agirais selon les occurrences ; mais, pour la première fois de ma vie, je regrettais de ne pas être sinologue³⁶³.

La propiedad del marqués de Lauturières es un fiel reflejo del siglo XVIII, el castillo reproduce la pureza de las líneas, la armonía, la lógica de las construcciones de dicha época. En este sentido, el castillo es el marco ideal, edificado en un estilo que rememora y recrea el pasado, el siglo XVIII. Frente a la entrada, se ubica un parterre de agua que crea el juego de reflejos especulares, tan habitual en Henri de Régnier.

En su interior, el comedor es una sala oval, decorada con espejos dorados. Este espacio, recurrente en Régnier, adquiere un carácter simbólico y supone un espacio de preparación para el narrador porque le acerca a la imagen de la dama de Nailly, símbolo del pasado que el protagonista quiere recuperar.

Los jardines que rodean el castillo del marqués de Lauturières, se asemejan a un bosque tal es su extensión. Extremadamente bien cuidados a proximidad del castillo, van cediendo a la decrepitud y a la destrucción a medida que se acercan al *pavillon* secreto, símbolo del pasado perdido.

³⁶³ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 149-150.

La descripción conduce magistralmente al lector a identificar dicho *pavillon* con el centro del jardín-laberinto. Llegar al centro, es decir, penetrar en el pabellón, significa alcanzar el encuentro, la fusión con el pasado, acceder a la alteridad.

Pero este acceso es difícil y complicado. No hay camino, todo está invadido por la maleza. La presencia además de un pozo multiplica los obstáculos que hay que salvar para llegar al pabellón:

La partie du parc de Nailly où nous nous engageâmes, après avoir franchi sans trop de peine le saut de loup, était dans un état de complet abandon. Aucune trace d'allées n'y subsistait plus et il fallait s'y frayer un passage en plein taillis. Nous marchâmes assez péniblement pendant une dizaine de minutes en nous préservant de notre mieux le visage et en trébuchant à chaque pas sur des racines cachées. Ensuite, il nous fallut grimper un talus assez abrupt³⁶⁴.

La entrada al pabellón se muestra como algo prohibido, penetrar en él ofrece signos evidentes de profanación, de irrupción indebida. El protagonista muestra escrúpulos porque en su fuero interno sabe que quizás no está completamente preparado; sin embargo, su anhelo de recuperar el pasado es el deseo que le guía:

Ce que nous allions faire n'était pas très délicat. Nous contrevenions à la défense formelle et à la volonté, d'ailleurs respectables, de M. de Lauturières. Nous abusions de son absence, mais, en même temps que ce sentiment naissait en moi, un autre le combattait, celui de cette intense curiosité que j'ai toujours éprouvée pour les endroits et les êtres qu'entoure et enveloppe un certain mystère, pour ce qu'il y a d'énigmatique et de secret dans le passé. Soudain l'intérêt passionné que j'avais ressenti pour la comtesse de Nailly me revenait plus violent que jamais. Que j'introduisise cette clé dans la serrure qu'elle ouvrait et l'image de cette vivante de jadis allait m'apparaître, j'allais goûter l'émouvant plaisir de voir son visage, et qui sait si le sourire mélancolique dont elle m'accueillerait n'absoudrait pas mon audace indiscrete ? Les belles ombres romanesques pardonnent volontiers à ceux qui vont à elles conduits par l'attrait presque amoureux qu'elles exercent sur les imaginations³⁶⁵.

Así, de manera inexorable, el protagonista consume la profanación, la violación del lugar sagrado. El aspecto del pabellón es ruinoso y desolado :

La grosse clé tourna difficilement dans la serrure rouillée. Au lieu de s'ouvrir sous la vigoureuse poussée de Destieux, je crus que la porte vermoulue allait tomber sur nous. Enfin, elle céda avec un gémissement de ses gonds ankylosés. La première pièce où nous pénétrâmes était un assez vaste vestibule dallé. Les murs revêtus de plaques de marbre y entretenaient une humide fraîcheur, plus fraîche encore à cause de l'atmosphère étouffante du dehors. Une odeur de cave s'exhalait des murailles et du dallage sur lequel nos pas résonnèrent et qui, par endroits, disjoint, s'encadrait de mousses verdâtres. Les infiltrations du canal avaient dû s'étendre sous le pavillon

³⁶⁴ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 183.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 179-180.

qui reposait sans doute sur un sol de vase et il était probable que, quelque jour, tout l'édifice ainsi miné, avec ses colonnes et ses balustres, finirait par s'écrouler mollement. J'allais faire part à Destieux de cette première impression, mais il se dirigeait vers l'une des portes qui donnaient dans le vestibule et je le suivis³⁶⁶.

La atmósfera cambia de tonalidad, el tono verdoso se apodera de la descripción, el aire es más fresco, cargado de humedad y de pesadez, la decrepitud que se observa desde fuera se acentúa en el interior. Penetrar en el pabellón supone adentrarse en el pasado, abandonado y olvidado:

Le salon où nous entrâmes était encore plus caduc avec son parquet pourri, ses boiseries gondolées, son plafond largement lézardé. Quelques beaux vieux meubles l'ornaient, mais dans quel état de vétusté navrante : fauteuils aux tapisseries moisies et rongées, consoles penchantes, cabinets de laque aux panneaux écaillés. Tout cela dans le demi-jour des persiennes démantibulées et des vitres verdies prenait un aspect fantomatique. Et ce silence des choses mortes, en cet air lourd et humide, dont la fraîcheur sentait la tombe ! Et quel abandon, quel délabrement, quelle mélancolie en ce boudoir qui faisait suite au salon, en ce boudoir aux glaces éteintes qui ne reflétaient plus rien, dans cette salle de musique au clavecin démodé, aux pupitres épars où quelques instruments hors d'usage évoquaient des cadences surannées ! Quelle solitude en ce pavillon fermé, s'effritant parmi les vieux arbres, au bout de ce canal d'eau plate qui finissait en marécage d'où montait une odeur de fièvre et de mort !³⁶⁷.

El campo semántico dominante es el de la muerte : *mortes, tombe, mort*, la desolación y la ruina : *caduc, pourri, lézardé, vétusté, moisies, rongées, écaillés, démantibulées, abandon, délabrement, démodé, surannées...*

A medida que el protagonista avanza parece que se adentra más y más en el pasado. Las salas se suceden en un movimiento interior, la última habitación, circular, interior, parece escapar de este abandono. Este es el espacio del encuentro con la alteridad que se llevará a cabo quizás a través del retrato de la dama:

La petite pièce en rotonde où je l'avais rejoint et dont Destieux venait de pousser une des persiennes était mieux conservée que les autres. Le parquet, presque intact, était incrusté de marqueterie. Un grand guéridon à dessus de marbre en occupait le centre. En face de la fenêtre du milieu, un cadre ovale s'encastrait dans la boiserie³⁶⁸.

³⁶⁶ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 188-189.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 189.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 190.

Este recorrido por el laberinto que conduce al protagonista y al lector al centro del pabellón se completa con la figura del laberinto subjetivo que representan los pensamientos del narrador. Este gusto por el pasado supone el cuestionamiento continuo del personaje, seguimos con él el camino que va recorriendo, desde su anhelo más profundo hasta la satisfacción final, pasando por sus dudas y reservas.

El pensamiento de narrador además establece una analogía, a nuestro entender, entre esta búsqueda frenética del pasado y las teorías estéticas del simbolismo. Así el protagonista, imagen del poeta simbolista busca alcanzar la idea y alejarse de los envoltorios materiales. Es el acceso al conocimiento completo, el acceso al otro mundo ideal, único verdadero, pero al mismo tiempo arduo, peligroso, lleno de obstáculos. Y por ello, queda reservado a unos pocos, a aquéllos que son capaces de ver las señales y, a través de una vida de preparación y de sacrificio, son dignos de alcanzarlo y de penetrar en él. Por eso Destieux es incapaz de discernir la importancia del pabellón : “ Entre nous, il n’a rien de particulièrement curieux, ce pavillon. Je n’y suis allé qu’une fois, au début de mon séjour à Nailly. La partie du parc où il se trouve est complètement abandonnée et assez peu praticable ”³⁶⁹. No así las figuras del pequeño Paul y del marqués de Lauturières quienes, como representantes de los dos estadios de la vida más significativos, son los únicos que pueden tener acceso real a esa alteridad. ¿No son acaso la infancia y la vejez las etapas que se encuentra más cerca de ese mundo primordial? ¿No decía Mallarmé “ Il n’y a d’intéressant que les enfants et les vieillards ? ”³⁷⁰.

El niño no ha forzado las puertas, estas se han abierto para él y ha penetrado en el misterio del pasado:

³⁶⁹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 155.

³⁷⁰ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits*, Op. Cit, année 1888, p. 116.

Le petit Paul Pouthier était debout derrière nous. Je vis ses yeux levés vers les nôtres avec cette anxiété passionnée que j'y avais déjà remarquée, mais son regard s'éclairait d'une expression si attentive, si intense, si profonde que je m'en sentis ému et troublé... Et soudain je compris, je le compris de toute mon âme de vieil enfant curieux, de toute la passion de ma vie, de tout mon amour du passé, de l'inconnu et du mystère. Pour lui, nous représentions le hasard d'une aventure merveilleuse, nous étions peut-être la clé de son avenir, les révélateurs de sa destinée. Depuis combien de temps désirait-il entrer dans ce pavillon fermé où il s'était glissé à notre suite ? Combien de fois avait-il rêvé ce dont nous faisons pour lui une réalité imprévue dont il ne perdrait jamais le souvenir ? Ce pavillon, mystérieusement fermé, autour duquel il rôdait et où il n'espérait sans doute jamais pénétrer, voici que, tout à coup, la porte s'en était ouverte devant lui !³⁷¹.

En este momento, la identificación que el narrador lleva a cabo con los personajes del marqués y de Paul resulta evidente : a todos ellos les mueve algo más ; al narrador, su deseo de recobrar el pasado perdido como signo de su identidad : “ Et puis, qu'avais-je fait, après tout, en devenant le “ curieux ” que j'étais devenu, sinon transposer à des points déterminés et rétrospectifs cette inquiétude du mystère qui tourmente l'homme au sujet de lui-même et de l'ensemble et du détail de l'univers ? ”³⁷². A M. de Lauturières, la pervivencia del amor pasado y, por tanto, perdido:

Pour M. de Lauturières un souvenir plus intime que celui de l'héroïne d'une aventure de cour du temps passé était lié à ce pavillon, et il voulait que personne ne profanât la solitude où s'évoquait pour lui moins le fantôme indifférent de la belle dame d'autrefois que l'image toujours présente de l'épouse si tendrement adorée³⁷³.

A Paul, la realización de su deseo, de sus sueños más profundos, que le convierten en un alma gemela del protagonista:

Le souhait de sa jeune imagination s'était accompli avec cette facilité même que l'on éprouve dans les songes. Et cette brusque réalisation de son désir agitait son cœur palpitant, élargissait ses yeux et faisait trembler ses mains froides.

Car, ayant compris, je l'avais prise dans la mienne, cette main d'enfant passionné que troublait la grosse voix grondeuse de Destieux et il comprenait lui aussi, cet enfant, qu'il ne fallait pas avoir peur, que quelqu'un était auprès de lui qui l'avait deviné et le protégeait.

[...]

N'appartenions-nous pas, l'un et l'autre, à la même race d'êtres ? Ne serait-il pas, comme je l'avais été, un de ceux-là qui aiment d'un obscur amour les belles sombres du passé en leurs cadres de secret et de lointain, de ceux qu'attire au fond des parcs abandonnés, au bout des eaux mortes, le mystère des pavillons fermés³⁷⁴.

³⁷¹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 190-191.

³⁷² *Ibid.*, p. 167.

³⁷³ *Ibid.*, p. 168.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 191-192, 192-193.

El retrato de la dama de Nailly supone el encuentro cara a cara con el acceso a la alteridad deseada. Este deseo se ve representado también en *Le dîners singuliers*, el recorrido por el laberinto acerca al protagonista al estado ideal para ello.

1.1.2.3. El laberinto del ser: *Les dîners singuliers*.

En *Les dîners singuliers* el doble laberinto está compuesto por un laberinto interior a través de los pasillos de un castillo y un laberinto profundo que traduce el cuestionamiento interior del personaje.

La trama argumental del relato se teje en torno a una costumbre misteriosa de la dama del lugar, la celebración de una cena a la que sólo asisten unos pocos elegidos. El protagonista del relato ha sido invitado para ocupar el lugar de un invitado obligado a dejar su puesto en la mesa de Mme de Termiane.

La cena responde a una ceremonia precisa, parece una especie de ritual. La princesa es presentada como una especie de hechicera, incluso de vidente. Esta caracterización misteriosa del personaje de la princesa acentúa la atmósfera vaga del relato. “ La Princesse écoutait attentivement. Ses cheveux relevés droits sur le front se massaient à l’arrière de sa tête. La beauté du visage consistait dans sa forme, la courbe du nez, la ligne exquise de la bouche et surtout en des yeux admirables ”³⁷⁵. La princesa fascina, embruja... ¿Quién es ?

Madame de Termiane recevait à la tombée du jour, plus ou moins tard selon la saison. Elle se tenait dans une pièce en rotonde éclairée, à travers les parois vitreuses, d’une lumière diffuse. C’étaient de longues heures d’entretien comme avec une ombre vivante. Mon ami m’avait fait des récits passionnés de ces aventures intellectuelles qui se prolongeaient souvent jusqu’à l’aube. On se sentait en présence d’un être mystérieux en qui parlait une voix inconnue dont on restait à jamais anxieux. Sans s’expliquer sur la nature de ces oracles il me laissait entendre que leur beauté dépassait l’humain et liait à jamais au désir de les réentendre de nouveau et toujours ; et

³⁷⁵ Henri de Régner, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 57.

l'approche et la promesse de cette divinité secrète me faisaient attendre impatiemment l'heure de mon accès à cette Eleusis révélatrice³⁷⁶.

Consigue despertar en sus invitados un estado de extrema ansiedad y ejercer un control casi absoluto sobre las voluntades. Estos sólo viven para asistir a las cenas y para encontrar en ellas a la princesa, que parece hubiera lanzado un conjuro sobre sus invitados.

La entrada a la casa representa ya el inicio del recorrido iniciático de los invitados, la puerta mágica que da acceso a ese espacio significativo: “ Une porte basse donnait seule accès à l'intérieur. Au beau temps les invités traversaient, à pied, l'espace sablé, sinon ils trouvaient là une chaise avec des porteurs. Personne n'enfreignait jamais cette consigne ”³⁷⁷.

El interior del castillo representa un laberinto interior compuesto de corredores, de escaleras, de puertas, la mayoría de ellos falsos y que conducen a callejones sin salida, a rotondas vacías. Sólo hay una entrada, una puerta para llegar al centro: las dependencias de la princesa.

Au soir dit, chaque arrivant, me racontait-il, quand je l'interrogeais sur le rituel de ce culte singulier, descendu à la grille et, la cour traversée, trouvait au vestibule un vieux valet à cheveux blancs ; chacun recevait de lui, une petite lampe allumée. Sans que personne accompagnât le visiteur, il se dirigeait vers l'appartement de la Princesse. Le trajet, long, se compliquait d'un entrecroisement d'escaliers et de corridors. Les pas sonnaient sur le pavage des paliers ou les mosaïques des galeries, craquaient au parquet des grandes salles ou s'amortissaient aux tapis des salons. Il fallait écarter des draperies, pousser des portes, manier des serrures. La lueur de la petite lampe éclairait des files de statues et des rangées de bustes, le sourire d'un marbre ou la gravité d'un bronze, une nudité ou une attitude. La lumière, au passage, bombait la panse d'un vase, éveillait la dorure d'un meuble, scintillait au cristal d'un lustre. Des couloirs vides aboutissaient à des rotondes désertes et, de marche en marche, de porte en porte, on arrivait enfin à l'appartement de la Princesse de Termiane³⁷⁸.

El paseo por el laberinto lleva al narrador a la sala donde todo ocurre. En este centro misterioso tendrá lugar el paso hacia el/lo otro. Este laberinto enriquece su

³⁷⁶ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 59.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 52-53.

significación con otros símbolos también muy queridos por Régnier y que detentan los mismos poderes evocadores: mármol, estatuillas, reflejos, reverberaciones.

El día ha llegado. La entrada en el palacio revela su carácter inusitado. Todo parece irreal, las puertas se van abriendo y el narrador va penetrando poco a poco va alejándose de su yo exterior para encontrar su yo profundo.

Je m'entendis sonner à la grille ; le sable de la grande cour criait sous mes pas. Je me voyais et je m'écoutais. Personne au vestibule. J'allumais la petite lampe qui m'était réservée. J'examinais les tailles de son cristal noir à veines roses. Toutes les portes s'ouvraient d'elles-mêmes devant moi ; les galeries retentissaient d'échos lointains. J'arrivais aux appartements de la Princesse. J'appelais. Le salon vide menait à la rotonde sybilline dont m'avait parlé d'Orscamps³⁷⁹.

A lo largo de su recorrido, el narrador va adentrándose más y más en una meditación profunda que le hace cuestionarse e interrogarse sobre la “aventura” que está viviendo y no duda en afirmar: “ Je m'y perdis, je m'y retrouvai ”³⁸⁰. Creemos una vez más que este camino le conduce a la reflexión sobre su estética y las enseñanzas de la literatura simbolista. El relato parece la puesta en práctica de la teoría estética de Régnier expuesta en su estudio “ Le bosquet de Psyché ”, inversión en cierto sentido del mito de Psique, como ya expusimos en el capítulo precedente. La lámpara de Psique le lleva a ese encuentro con lo que está escondido bajo las apariencias:

Tout en subissant, à mon tour, la fascination commune qui avait réuni autour de Madame de Termine ceux que son apparition au seuil attirait dans la grotte de sa solitude et de ses mystères, j'en discutais avec moi-même les dangers. Elle me semblait la fleur éclore à l'entrée des voies souterraines et périlleuses. Elle me paraissait la fissure vers l'au-delà par où s'engouffrent les âmes, imperceptiblement et furieusement, la sorcière admirable qu'on n'exorcise plus. Je respirais la cavité de la spirale magique³⁸¹.

El *logis intérieur*³⁸² donde habita Psique, que se esconde en el interior de nuestra conciencia y que no hay que dejar de cultivar, parece encontrar su encarnación en este relato en la figura de Mme de Termiane, que insta a D'Orscamps a no olvidarse de ella,

³⁷⁹ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 61.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 60.

³⁸² Henri de Régnier, “ Le bosquet de Psyché ”, Op. Cit, p. 295.

a tenerla siempre presente: “ Gardez en souvenir la petite lampe qui vous servait à venir vers moi. Qu’elle veille à votre chevet. Faites-la placer dans votre tombeau. Adieu. Que la lumière soit avec vous ”³⁸³.

El lugar de D’Orscamps lo ocupará el narrador que se adentrará en el palacio hasta encontrar los apartamentos de la princesa, una sala circular tapizada de espejos. Es allí donde tiene lugar el paso.

1.1.3. Triple laberinto

Las combinaciones de triple laberinto son las más frecuentes y las más complejas tanto desde el punto de vista temático como estructural. En los relatos que vamos a estudiar en las páginas siguientes esta estructura conjuga los elementos temáticos más queridos del autor: el anhelo del tiempo pasado y el análisis del sentimiento amoroso, que acaba en dolor o en tragedia.

1.1.3.1. La *hantise* interior : *Le récit de la dame des sept miroirs*.

Le récit de la dame des sept miroirs nos introduce de lleno en la nostalgia del pasado y la decadencia del tiempo presente. El ambiente otoñal agudiza la sensación de malestar y de tristeza que responde a los sentimientos de desesperanza de la narradora tras la muerte de su padre. El paisaje es el reflejo del estado anímico de la narradora, la descripción representa la exteriorización visual de un estado interior. El otoño supone la muerte del verano y simboliza el ocaso de la vida. Los elementos naturales y artificiales

³⁸³ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, *Op. Cit.*, p. 58.

que conforman una visión unitaria de la morada anuncian la muerte, son signos de los últimos momentos del padre:

Au crépuscule, le malade soupira longuement. On entendait, au dehors, un pas dans une allée proche ; un cygne noir battit de ses palmes l'eau assombrie d'un bassin, une pie s'envola d'un arbre en jacassant et se posa, sautillante, sur le rebord d'un vase ; un chien enroué hurla dans le chenil. À l'intérieur, un grand meuble taciturne craqua sourdement en son ossature d'ébène et d'ivoire, et la lanière d'un fouet à manche de corne, posé en travers d'une chaise, se déroula et pendit jusqu'au parquet. Aucun souffle ne sortait de la vieille poitrine ; la tête s'inclina jusqu'aux mains jointes sur la tabatière d'écaille. Mon père était mort³⁸⁴.

La vida parece escaparse de ese lugar, que se degrada, envejece y se extingue como el padre; así, la figura paterna se identifica con su morada, su cuerpo se ha corrompido hasta la muerte, su casa y todo lo que allí habita se arruinan hasta la decrepitud:

Comme si la présence paternelle imposait autour de soi, par sa durée, une sorte d'attitude aux êtres et aux choses, les effets de sa disparition se répandirent alentour. Tout se désagrégea. Des jointures invisibles craquèrent en quelque occulte dislocation. Les plus anciens serviteurs moururent un à un. Les chevaux des écuries périrent presque tous ; on retrouvait les vieux chiens de meute engourdis à jamais, les yeux vitreux et le museau enfoui entre leurs pattes velues. Le château se dégrada ; les combles se délabrèrent ; le soubassement se tassa ; des arbres du parc s'abattirent, barrant les allées, écornant les buis ; la gelée fendit la pierre des vasques ; une statue tomba à la renverse, et je me trouvai, dans l'insolite solitude de la demeure déserte et des jardins bouleversés, comme au réveil d'une saison séculaire où j'eusse dormi les cent années du conte³⁸⁵.

La narradora parece sumirse en un estado de aislamiento y de reclusión interior, viviendo únicamente en el silencio, en el recuerdo y en su conciencia. La llegada de la primavera la despierta de su letargo : “ L'approche seule du printemps me réveille de moi-même, et je commençai à constater les singularités qui m'environnaient et qui outrepassaient le rapport qu'on m'en fit ”³⁸⁶, y la conduce al jardín que parece haberse fusionado con el bosque, haber cobrado vida con el calor de los rayos del sol. Esta vida naciente desestabiliza a la protagonista, que ve crecer su sensación de angustia y de

³⁸⁴ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., pp. 270-271.

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 271-272.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 271.

desasosiego. Su paseo por los jardines se convierte en un recorrido por el laberinto que no le ofrece seguridad, que hace presagiar el encuentro con el monstruo.

J'errais à travers les allées. L'été flamboyait ; mon ombre, au soleil, fut si noire, qu'elle sembla creuser devant moi l'effigie de ma stature ; l'herbe des avenues me montait à mi-corps ; les insectes bourdonnaient ; les libellules caressaient l'eau opalisée de leur reflet. Nul vent ; et, dans l'immobilité de leur stupeur ou la posture de leur attente, les choses paraissaient vivre intérieurement. La journée brûlait sa beauté jusqu'à la consommation sourde du couchant ; chaque jour s'annonçait plus chaud et suspendait en lents crépuscules la fin de sa langueur suffocante. Un malaise m'envahissait : je marchais plus lentement, j'interrogeais l'avenue où j'allais m'aventurer, le tournant à prendre ; le rond-point anxieux m'arrêtait au centre de ses bifurcations, et, sans aller plus loin, je revenais sur mes pas³⁸⁷.

El contraste entre la primera parte de la cita y la última es clarificador. La estructura de las frases de la primera parte, cortas y fluidas, recrean la vida, la agitación; efecto reforzado por el juego semántico de los términos empleados en el pasaje, que insisten en la idea de movimiento: *montaient, bourdonnaient, caressaient, les choses paraissaient vivre*, y de calor: *flamboyait, brûlait, chaud, suffocante*. Sin embargo, en la segunda parte del pasaje el ritmo parece ralentizarse: *je marchais plus lentement*, las estructuras parecen enroscarse: *le tournant à prendre, sans aller plus loin, je revenais sur mes pas* y no avanzar: *le rond-point anxieux m'arrêtait au centre de ses bifurcations*, asemejándose al recorrido por el laberinto del que no somos capaces de salir. Esta estructura traduce la duda, la falta de seguridad, el cuestionamiento interior del personaje.

La mirada se agudiza, se hace profunda, el jardín cambia de aspecto, el monstruo comienza a cobrar vida. El color verdoso predomina, la imagen amenazadora, acentuada por los vocablos *poissonneuse, méduséens, gorgoniennes*, se impone:

Une fois, j'avais erré tout le jour, et assise auprès d'un bassin, je regardais dans l'eau verdie et poissonneuse les vagues visages méduséens qui s'y configuraient de remous et de serpentes chevelures d'herbages : médailles fluides et gorgoniennes, devinées et dissoutes, bronzées par les reflets d'un crépuscule d'or verdâtre, redoutables et fugitives³⁸⁸.

³⁸⁷ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 275.

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 275-276.

El paseo por el laberinto exterior de los jardines se transforma en un laberinto subjetivo, marcado por el temor y la angustia que le genera ese paisaje que se ha vuelto ajeno e inquietante.

Así, la narradora decide refugiarse en el interior de la casa y buscar de nuevo la soledad y el recogimiento interior: “ Dès lors, je ne sortis plus, et je restai dans le château désert ”³⁸⁹. Sin embargo, de igual manera que los elementos exteriores han cobrado vida, parece como si las barreras entre este tiempo y el tiempo de los mitos, entre el pasado inmemorial, mitológico y la realidad presente se hubieran borrado.

El jardín ha sido invadido por todo tipo de seres mitológicos que anuncian su presencia primero con indicios –“ un cri à la fois bestial et fabuleux ”³⁹⁰-, luego mostrándose cada vez más atrevidos.

En este sentido, podemos observar una progresión inversa en estos seres y en la narradora. Así, mientras el centauro, el fauno, el sátiro, las ninfas³⁹¹ pasan de la desconfianza y el miedo a la curiosidad y la osadía, en la narradora se produce el movimiento inverso, la tranquilidad e incluso felicidad inicial se trocan en miedo y huida:

D’abord par méfiance, ils se cachaient à ma vue. Les faunes s’esquivaient prestement, et je ne trouvais à leur place foulée que leurs flûtes de roseaux, avec des fruits mordus et un rayon de miel entamé. L’eau des bassins recouvrait vite les épaules des nymphes, et je ne les devinais plus qu’aux remous de leur plongeurs et à leurs chevelures surnageantes parmi les herbes. Elles me regardaient venir, leurs petites mains au-dessus des yeux pour mieux voir, leur peau déjà sèche et leurs longs cheveux encore ruisselants.

Les autres s’engardaient aussi ; ils tournaient autour de moi ou me suivaient de loin ; un matin même, je trouvai un satyre couché sur une marche de la terrasse ; des abeilles bourdonnaient sur sa peau velue ; il paraissait énorme et feignait de dormir, car à mon passage, il saisit le bas de ma robe de sa main poilue ; je me dégageai, et je m’enfuis³⁹².

³⁸⁹ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 279.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 276.

³⁹¹ Bertrand Vibert recuerda el carácter sexual y primario de los seres mitológicos que aparecen en el cuento y realiza un análisis del componente “pulsional” del relato. Vid. Bertrand Vibert, *Contes symbolistes*, Op. Cit., p. 487 y ss. y Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, Op. Cit., p. 186 y ss.

³⁹² Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 278-279.

En el interior de la casa, todo parece un reflejo del exterior. Las paredes están decoradas de tapices con los mismos motivos: centauros, ninfas, faunos...que, a los ojos de la narradora, en su extremo nerviosismo, parecen animarse también:

Elles [les tapisseries] représentaient les hôtes singuliers qui avaient envahi le parc ; les groupes de porphyre et d'airain figuraient aussi des Nymphes et des Faunes. Un Centaure sculpté dans un bloc d'onyx se cabrait sur un piédestal. Avec leur grâce humide, leur bizarrerie grimaçante, leur robustesse thessalienne, celles qui avaient troublé les eaux tranquilles, ceux qui hantaient les futaies agrestes et les avenues herbeuses, tous, toute la vie monstrueuse qui riait, chevrotait ou hennissait au dehors, se reproduisait sur les murs dans la chair des soies et le crin des laines, ou s'embusquait, tapie aux encoignures, en une solidification de métal et de pierre³⁹³.

Así, la morada-refugio pasa a ser un laberinto que despierta en la narradora las mismas sensaciones de angustia que los jardines exteriores:

Je me promenais dans les vastes galeries en traînant le poids somptueux des velours ; mais leur toucher me rappelait le poil des bêtes velues dont les yeux semblaient me regarder par les pierreries qui m'ornaient ; je me sentais fascinée par la fixité oculaire des onyx, palpée par les soies caressantes, griffée par les agrafes, et j'errais, misérable et parée, dans l'enfilade solitaire des longues salles illuminées³⁹⁴.

Poco a poco, la protagonista va adentrándose, tanto física como mentalmente, en las profundidades del castillo. El último recurso para escapar al desasosiego que la invade creará encontrarlo en la sala de los siete espejos, que recrea su propia interioridad.

Al igual que la protagonista de este relato, el personaje central de *L'Entrevue* emprenderá su búsqueda interior que le confrontará con la alteridad ante el gran espejo de la sala de los estucos del Palacio Altinengo.

1.1.3.2. El laberinto de la conciencia: *L'Entrevue*.

³⁹³ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, *Op. Cit.*, p. 280.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 281.

L'Entrevue es el relato más extenso de nuestro corpus y presenta una gran complejidad y riqueza simbólica. Está ambientado en Venecia y su estructura nos lleva de laberinto en laberinto hasta llegar al encuentro de la alteridad.

En este relato encontramos tres niveles espaciales diferentes, encajados uno en otro. El primer nivel está representado por Venecia, ciudad que simboliza, a nuestro parecer, el espacio laberíntico exterior, el de la vida social y cotidiana, el mundo cuyas imágenes nos sugieren que hay algo más detrás de ellas. Es un espacio de preparación, ya que su estructura laberíntica lleva a un segundo nivel, hacia el laberinto interior. Este nuevo nivel es el Palacio Altinengo, que se encuentra ya en un punto bastante interior de la conciencia del protagonista, pero no llega todavía a alcanzar el Inconsciente, el yo profundo. Será el tercer nivel espacial –el centro del laberinto–, la sala de los espejos dentro del palacio, la que represente esa zona interior. Así, vemos que la estructura espacial se organiza desde el exterior hacia el interior, tanto físicamente –pues pasamos espacialmente de fuera hacia dentro– como también desde un punto de vista simbólico, en el que el héroe en su búsqueda, a modo de iniciación, llega a su interior más profundo donde alcanzar el autoconocimiento y el acceso a la identidad completa.

A nuestro entender, existe un espacio intermedio, de transición en este relato: el museo, donde podía admirarse el busto de Vicente Altinengo. A ese lugar se dirige también el protagonista, atraído por la misteriosa desaparición del busto : “ je me dirigeai avec un empressement subit vers la vitrine où j’avais jadis plus d’une fois admiré le petit buste du gentilhomme vénitien dont Prentinaglia m’avait conté, la veille, la mystérieuse évasion ”³⁹⁵.

Ya hemos insistido en el cariño de Régnier por la ciudad de Venecia, muchas de sus obras se desarrollan en este espacio que representaba para él un lugar de ensueño, de

³⁹⁵ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 53.

recogimiento, de refugio, incluso de evasión, como manifiesta el protagonista de *L'Entrevue*, que puede ser visto en este sentido como alter ego de Henri de Régnier:

Oui, et je tiens à le bien établir, mon amour pour Venise fut toujours un amour sain et simple, un amour familial, exempt de snobisme et d'esthétisme, exempt aussi de romantisme, réaliste si l'on peut dire et fait de convenances à la fois spontanées et réfléchies. Venise me plaît infiniment. J'aime son climat, sa couleur, sa lumière. Le genre de vie qu'elle permet et qu'elle impose s'adapte à mes goûts. J'y jouis d'un bien-être particulier au milieu des choses qui occupent agréablement mes yeux et mes pensées. Nulle part, mes journées ne s'écoulaient avec une plus douce facilité et la solitude même y est sans amertume. Nul lieu au monde où l'on s'appartienne mieux à soi-même et où l'on se supporte avec moins d'ennui. Ce genre de satisfaction que me donne Venise m'explique pourquoi j'y ai mené une existence assez retirée³⁹⁶.

Venecia significa estar más cerca de uno mismo³⁹⁷. Pero, como hemos dicho, por su estructura urbanística, calles estrechas, canales, plazas, es la imagen prototípica del laberinto y el paseo por el laberinto puede trocar este recogimiento que proporciona la ciudad, en una sensación de creciente angustia, desasosiego o malestar. Algo indefinible, “ certes, ce n'était point la peur ”³⁹⁸, pero “ aujourd'hui cette Venise nocturne que j'avais tant aimée me causait une impression qu'il m'était assez difficile de me définir à moi-même ”³⁹⁹.

Y esto es lo que le ocurre al protagonista de *L'Entrevue* a su llegada a Venecia. A pesar de conocer al dedillo la inextricable estructura urbanística de Venecia, y ante el contratiempo de no poder alojarse en su morada-refugio habitual, nos describe la sensación de malestar y de angustia, que atribuye a elementos psíquicos inexplicables. Esta sensación sólo desaparece cuando encuentra otro lugar-refugio, el café Florian, situado en la Piazza San Marcos, testigo de sus visitas pasadas a Venecia:

Ainsi la peur n'avait aucune part à cette sorte de malaise sur ma nature duquel je demeurais incertain, et qui avait succédé peu à peu au plaisir que j'avais ressenti tout d'abord à fouler la dalle sonore des “calli” [...] Quoi qu'il en fût, il n'en était pas moins certain qu'une impression indéfinissable m'avait peu à peu envahi. Cela ressemblait à cette espèce d'anxiété que vous

³⁹⁶ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 11.

³⁹⁷ “ La découverte de Venise est, chez Régnier, une découverte du moi, de l'être et enfin de la vie. La ville aide d'abord à se connaître soi-même : elle est un immense labyrinthe qui mène à la découverte de sa propre identité ”. Adeline Leguy, *Henri de Régnier et Venise*, Tesis doctoral, Université du Maine, 2002, p. 213, disponible en <http://www.theses.fr/2002LEMA3005>

³⁹⁸ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 24.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

cause l'entrée dans une atmosphère psychique chargée d'imprévu. Bientôt cette angoisse sournoise devint si pénible qu'elle me fit hâter le pas, et ce me fut un véritable soulagement, lorsque, après maints détours dont j'avais cessé de contrôler la direction, le hasard ou plutôt l'instinct me ramena vers les lumières de la place Saint.Marc⁴⁰⁰.

Y un poco más adelante : “ J'en bus quelques gorgées lentement, mon malaise se dissipait et se changeait en une sorte de bien-être. Cette détente me fut agréable. Decidément, j'avais bien fait d'entrer dans ce vieux et cher Florian où j'avais jadis passé tant de soirées... ”⁴⁰¹.

Sin embargo, la sensación de malestar es algo que no desaparece totalmente, el personaje necesita seguir avanzando y alcanzar la siguiente etapa. El sosiego buscado con tanto anhelo en Venecia no parece ser tal al final, el protagonista cree que lo encuentra, pero duda y la certeza se tambalea y su opinión parece cambiar:

Qu'allais-je devenir en cette ville lointaine avec ma pauvre cervelle endolorie et mon pauvre coeur inquiet ? Y trouverais-je dans la solitude cette paix que je cherchais et où je souhaitais d'engourdir ma cruelle mélancolie ? ne serais-je pas en butte à toutes les surprises et à tous les caprices de l'imagination et d'avance, incapable de leur résister, soumis à tous leurs pièges et à tous leurs prestiges, exposé sans défense à toutes les douloureuses et dangereuses fantasmagories du regret et du souvenir ?⁴⁰².

De la misma manera, sus paseos tranquilizadores por Venecia parecen continuar la angustia de la que ha venido huyendo, y lo que nunca parece que podría pasar ocurre, Venecia se convierte en un laberinto del que no está seguro de poder salir:

Que de fois, en effet, ne m'étais-je pas aventuré dans l'obscur et capricieux dédale vénitien ! J'étais arrivé à le connaître si parfaitement que je m'y dirigeais avec une certitude presque absolue. Or, ce soir-là, je m'aperçus bientôt que je ne possédais plus mon ordinaire sécurité d'orientation. À plusieurs reprises, je fus obligé de m'arrêter, incertain de la direction suivie et même, une fois, je m'engageai dans un de ces “ rami ” sans issue et qui aboutissent à un “ rio ” devant lequel on est forcé de rebrousser chemin⁴⁰³.

Lo mismo le ocurre con la Casa Trigliani; en su seguridad de volver a habitar esa casa que tan buenos recuerdos le trae, no da gran importancia al hecho de apercibirse de

⁴⁰⁰ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 25-26.

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 23.

su olvido de prevenir al ama de llaves; sin embargo, la constatación de que su certeza no era tal le infunde temor y tiene la sensación de que ya nada es lo que parece, de que una nueva vida se abre ante él:

Je n'avais que l'embarras du choix, mais cette insignifiante déception était pour moi comme un indice de fâcheux augure. C'était comme une imperceptible rupture dans l'ensemble d'habitudes dont la reprise devait contribuer à me faire redevenir un peu de ce que j'avais été, quand je me les étais créées. Une maille du filet avait cédé, qui devait m'envelopper tout entier de son invisible réseau, et cette déconvenue, minime en elle-même, m'impressionnait péniblement⁴⁰⁴.

Su búsqueda no se ha completado, y la angustia y la ansiedad son los síntomas que manifiesta su alma en esa transformación progresiva que va experimentando. Así pues, está preparado para alcanzar el siguiente nivel en su camino hacia el conocimiento interior, que es el palacio Altinengo. El encuentro con este espacio muestra también la imagen de paseo por el laberinto, hasta desembocar en el centro, que es la sala de los estucos del Palazzo⁴⁰⁵.

El aspecto exterior, material no es nada alentador, pero el protagonista desea fervientemente penetrar en su interior. Siente que algo en él lo llama, que es el lugar ideal para buscarse a sí mismo:

À ce point de vue, ne trouvais-je pas dans le palais Altinengo le lieu qui convenait à mon désir de solitude et de silence ? Isolement, tranquillité, n'était-ce pas ce que j'étais venu chercher à Venise ? [...] ces pénibles et sournois malaises éprouvés à plusieurs reprises depuis mon arrivée ne me disposaient guère au mouvement à la promenade, tandis que tout, dans ce décor qui allait m'entourer, m'inclinerait à une existence sédentaire et aux rêveries indistinctes où les heures passent sans trop vous faire sentir le poids de leurs lourdes ailes chargées de regrets et de souvenirs⁴⁰⁶.

El interior del palacio presenta también un aspecto bastante desolado, las diferentes escaleras y puertas recuerdan esa imagen laberíntica que ya hemos

⁴⁰⁴ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 22.

⁴⁰⁵ “ Cette quête de soi qui prend la forme du labyrinthe est infinie. Le labyrinthe conduit à l'intérieur de soi-même, à sa propre conscience, mais la conscience de soi ne peut être atteinte qu'après les longs détours du labyrinthe et sans doute n'est-elle pas atteinte une fois pour toutes. Quand on a commencé à se chercher soi-même est-il possible, si sinueux qu'en soit le chemin, d'en finir ? La recherche, le parcours labyrinthe, a autant d'attraits que la résolution de son énigme, la découverte du centre du labyrinthe ”. Adeline Leguy, Op. Cit., p. 267.

⁴⁰⁶ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 86-87.

mencionado. La parte que está disponible se encuentra, como no podía ser de otro modo, aislada del resto de la casa y del exterior. La imagen de refugio reaparece, el camino se vuelve a hacer hacia el interior. A medida que avanza, el narrador se siente cada vez más seguro, descubre aquí y allá detalles que le atraen. Su apartamento consta de tres habitaciones contiguas, la última, representa el tercer nivel espacial, la sala de los estucos, de forma cuadrangular, que se describe con todo detalle. Tanto la estructura arquitectónica como la decoración son dieciochescas y muestran a la perfección las imágenes queridas por el simbolismo: el color amarillo, el dorado, las formas en arabesco, el jade, el mármol y sobre todo los espejos, que permiten llegar al alma. La descripción de la sala de los estucos merece que la citemos *in extenso*:

C'était une sorte de salon, à peu près carré, à deux fenêtres, entre lesquelles une cheminée de marbre jaune se dressait, surmonté d'un miroir à volutes dorées. Le ton du marbre et des vieux ors se complétait par la couleur des murs. Ils étaient peints d'une couleur jaune, d'un jaune délicieux, ambré comme du miel, et, sur ce fond, d'une exquise et molle douceur de teintes, se détachaient en blanc des moulures de stuc formant des arabesques symétriques. Ces arabesques, d'un dessin et d'une fantaisie admirables, sur chacun des trois côtés de la pièce, encadraient de grands panneaux de faïence blanche où étaient figurées, en or et en noir, des scènes de chinoïseries. À droite et à gauche de chacun de ces tableaux deux autres plus petits en leurs mêmes cadres de stuc. Au plafond le même décor de chinoïseries se continuait et se complétait à la fresque par des oiseaux, des fleurs et des insectes. Le pavimento s'incrustait, ça et là, de fragments de nacre et, à l'un des angles du salon, une haute glace, dans un cadre de marbre jaune, debout, le reflétait en toute sa fantaisie somptueuse et saugrenue, en tout son mystère imprévu et charmant⁴⁰⁷.

Todo está preparado para dar el último paso; la transformación es lenta pero continua, el personaje se va alejando de la realidad⁴⁰⁸:

Cette existence monotone et solitaire me suffisait et il ne me venait aucune envie de la varier, ni aucun besoin de société. Une ou deux courtes visites chez Zotarelli en vue de compléter mon mobilier, quelques propos échangés avec la signora Verana constituèrent, durant cette quinzaine, tous mes rapports avec les humains⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, *Op. Cit.*, pp. 62-63.

⁴⁰⁸ “ Entrer dans le labyrinthe, c’est se placer dans une solitude volontaire : c’est accepter les détours et les rigueurs ignorés du hasard, c’est tenter de trouver la solution en refusant toute aide qui ne serait pas celle de notre propre esprit : en effet, quand bien même nous nous trouverions dans l’heureuse situation de tenir entre nos doigts un fil conducteur, nous le devrions encore, en dernière analyse, à nous-même ”. Paolo Santarcangelo, *Op. Cit.*, p. 398.

⁴⁰⁹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, *Op. Cit.*, p. 90.

El palacio y, concretamente, la sala de los estucos, es pues ese lugar de preparación, de purificación, que le prepara para dar el paso final hacia la alteridad completa. Allí el narrador se refugia y se aleja del mundo exterior⁴¹⁰ para reconocerse como *yo* diferente y único.

Del mismo modo, Mme d'Heurteleure, protagonista femenina de *Le signe de la clef et de la croix*, se refugia del mundo exterior, pero, a diferencia del protagonista de *L'Entrevue*, no lo hace para huir del presente y revivir su felicidad pasada, sino todo lo contrario, para escapar de un pasado que la atormenta y ser más consciente del presente que merece.

1.1.3.3. El laberinto de los remordimientos: *Le signe de la clef et de la croix*.

La acción de *Le signe de la clef et de la croix* no se desarrolla en Venecia. El narrador relata un hecho misterioso que M. d'Amercoeur investigó, la desaparición de M. d'Heurteleure y de M. D'Aigleul, esposo y amante, respectivamente, de Mme d'Heurteleure. Para llegar al fondo del asunto, se servirá de una estratagema ingeniosa que le permite acceder a cualquier lugar, incluso a los más escondidos. Vestido con los hábitos de un monje, va penetrando en los diferentes espacios laberínticos que ha ido recorriendo Mme d'Heurteleure y así desvelar el secreto de la desaparición de estos dos personajes.

⁴¹⁰ “ Ce refuge artificiel saturé d'art et de culture offre au moi malade et narcissique la possibilité d'échapper à une double angoisse existentielle : celle de la vie et celle de la mort, ces deux angoisses étant indissociables. Le refuge artificiel permet au moi d'échapper à la durée qui dans un mouvement irrésistible emporte la vie vers le néant ”. Georges Peylet, “ Le moi spéculaire dans la littérature fin de siècle ” en *Miroirs et reflets, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe*, n° 4, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 1989, p. 133.

En este relato podemos apreciar tres niveles laberínticos diferentes, a modo de círculos concéntricos: el laberinto exterior de la ciudad, los laberintos interiores del convento y de los pasadizos –cada vez más cerrados y opresores- que nos acercan más y más al laberinto de la conciencia interior del personaje femenino.

La primera parte del relato, que contiene una presentación de la ciudad, sirve de introducción y de anticipación a las contradicciones internas del personaje femenino. Por una parte, esta ciudad es el resultado de una mezcla de contrarios; su belleza y la atracción que provoca provienen de la síntesis de contrarios –esplendor/decrepitud-. Del mismo modo, el carácter monacal y campesino de la ciudad parecen reflejar la complejidad interior del personaje femenino del relato. Mme d’Heurteleure es un alma perdida que necesita ser salvada, al igual que el pueblo necesita a la Iglesia como guía espiritual. Mme d’Heurteleure se debate contra los hechos del pasado, que siguen vivos en el presente para atormentarla a modo de remordimientos. La introducción se articula, por tanto, a través de estructuras binarias que resumen estas contradicciones:

[...] je voyais se dresser devant moi cette vieille cité, noble et monacale, croulante en ses ramparts démantelés, le long de son fleuve jaunâtre, en face des montagnes pelées de l’horizon, avec ses rues d’ombre et de soleil, ses antiques hôtels clos, ses églises, ses nombreux couvents aux cloches alternatives.

Je la retrouvais, telle qu’il me l’avait dépeinte, cette ville, vieil amas de pierre, sombre ou lumineuse, engourdie de chaleur et de solitude⁴¹¹.

La presencia recurrente del campo semántico de la muerte o de la decrepitud *ossification poudresse*⁴¹², *le squelette de sa grandeur passée*⁴¹³, *Elle s’était décharnée peu à peu, perdant ses entours, recroquevillée en son enceinte qu’elle ne remplissait plus*⁴¹⁴ y los juegos de palabras entre *pasteur-berger*, *tontes-tonsures*, *pâtres-prêtres*, *toisons-bures*, etc., ilustran dichas oposiciones :

⁴¹¹ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 97.

⁴¹² *Ibid.*, p. 97.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

Les troupeaux de la contrée s'y réunissaient pour en repartir dispersés au gré de l'achat. L'enchère et l'office étaient, tour à tour, la seule occupation des habitants. La ville restait rustique et dévote. Le pas vif des moutons piétinait sur le pavage où retentissait la sandale des moines. Pasteurs et ouailles se croisaient. Le relent des toisons se confondait avec l'odeur des bures. Le vent sentait l'encens et le suint. Tontes et tonsures, pâtres et prêtres. [...] Des chapelets y pendaient auprès de fouets tressés⁴¹⁵.

Las calles de esta ciudad representan además un laberinto, que se plantea como un primer nivel. “ Les rues, dallées de pierres plates ou durcies de cailloutis, s'entrecoupaient bizarrement pour aboutir à des places carrées. [...] Sa tortuosité s'insinuait au cœur même de la ville ”⁴¹⁶.

El monasterio, presentado como un laberinto de pasillos, de corredores y de salas, simboliza el misterio. Lugar cerrado y reservado, es al mismo tiempo un espacio de conocimiento: “ le portier m'introduisit dans le monastère. D'immenses corridors menaient à de vastes salles ”⁴¹⁷.

En el interior del convento, el jardín medicinal, recinto también laberíntico, simboliza el espacio central de acceso a la interioridad de Mme d'Heurteleure:

D'une main, M. d'Amercœur retroussait sa longue robe de moine, de l'autre il tenait la clef pour ouvrir la serrure en cœur du jardin médicinal où il aimait à se promener. Il le voulait revoir encore une fois avant de partir, encore entendre la semelle de ses sandales crier sur le gravier des allées, sentir son froc frôler les bordures de buis. La symétrie des parterres lui plaisait ; leurs carrés contenaient des plantes délicates et des fleurs curieuses ; des petits bassins en nourrissaient d'aquatiques. Elles plongeaient dans l'eau leurs racines et s'épanouissaient en se mirant. Aux intersections des allées, des vases de faïence peints d'emblèmes et de devises pharmaceutiques, avec des serpents aux anses, contenaient des variétés précieuses⁴¹⁸.

La llave, con forma de corazón, desvela el secreto, abre la cerradura del corazón atormentado de Mme d'Heurteleure:

Elle voulut profiter de l'instant et passer outre, mais elle se trouva face à face avec lui, brusquement retourné à demi. Il vit le visage pâle et beau, creusé d'insomnies et de douleur, les yeux en émoi, la bouche entrouverte, la main à la poitrine haletante. Alors il entra vite, laissant sur la porte refermée, au cœur de fer de la serrure, la clef⁴¹⁹.

⁴¹⁵ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 98-99.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁴¹⁸ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

La llave, por lo tanto, significa la exteriorización de la interioridad de Mme d'Heurteleure. En este momento, el personaje femenino se deja llevar y cuenta su trágica historia a M. d'Amercoeur, una historia en la que el pasado está presente para hostigarla con la reviviscencia de un amor trágico y mortal:

C'était une horrible et tragique histoire. Pour quoi la lui raconter ? mais son secret lui avait semblé mis à nu. Ce moine ouvrant d'une clef cette serrure en cœur lui parut forcer l'accès de sa conscience. Elle voyait dans cette rencontre un propos du sort et dans ce geste une allusion mystérieuse et aussi l'emblème prédestiné à la délivrance de son âme prisonnière dans l'horreur de son silence⁴²⁰.

El punto culminante de su historia es el recorrido por los pasadizos subterráneos, corredores laberínticos que desembocan en una sala circular. En esa sala, Mme d'Heurteleure se enfrenta cara a cara con el horror y la desesperación. Las aliteraciones de los sonidos /s/ y /R/ traducen tanto la sensación de agitación del alma como del secreto que va a cargar en su corazón:

Pieds nus, elle se glissa dans le couloir, son mari descendait l'escalier, elle le suivit. Au rez-de-chaussée il continua à descendre, les marches s'enfonçaient dans l'ombre. Elle entendait au fond des corridors souterrains le pas qui la précédait. On était dans les antiques substructions du vieil hôtel. Les murs suintaient, on passait sous des voûtes arquées. Un dernier escalier creusa sa vrille dans le roc. Au fond vacillait encore sur la paroi luisante la lueur de la petite lampe disparue. Penchée, Madame d'Heurteleure écouta. Un grincement monta jusqu'à elle et la lumière s'éteignit. Au bas s'ouvrait une chambre circulaire. Un pan de mur entr'ouvert découvrait un étroit boyau. Elle avança encore. Au bout, en tâtant, elle reconnut une porte imperceptiblement entrebaillée. Elle ouvrit. M. d'Heurteleure était assis à terre auprès de sa petite lampe dans une sorte de trou carré, voûté et dallé, il regardait et restait immobile, les yeux grand ouverts. Il la regardait et ne la voyait pas. Une odeur nauséabonde sortait du caveau ; sur la pierre, hors de l'ombre, s'étalait, verdie déjà, une main décharnée⁴²¹.

Mme d'Heurteleure toma una decisión guiada por la venganza. El castigo que inflige a su marido, que en principio significa el descanso para ella, se convierte, a través de una especie de inversión, en una condena: la carga de los remordimientos por el pecado cometido.

M. d'Heurteleure la regardait toujours. Très calme elle s'agenouilla, baisa la paume verdâtre qui étalait sur la pierre ses doigts décharnés et, du dehors, elle referma la porte et se retira à tâtons, fit jouer le ressort du mur qui assurait l'entrée du passage. Elle remonta la spirale de l'escalier,

⁴²⁰ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 106-107.

⁴²¹ *Ibid.*, pp. 111-112.

les marches souterraines, les degrés de l'étage et, au clou rouillé de sa chambre, elle suspendit la clef tragique qui s'y balançait un instant puis resta immobile y marquer une heure éternelle.

[...]

La pauvre femme sanglotait et elle tendit à M. d'Amercœur la grosse clef qu'elle laissa tomber à ces pieds. Il la ramassa, elle était lourde ; sa rouille paraissait rougeâtre. Madame d'Heurteleure agenouillée le supplia du geste, éperdue, les mains convulsives, en le voyant s'éloigner d'elle⁴²².

El laberinto de los remordimientos de Mme d'Heurteleure la ha confrontado a su interioridad más profunda. La salvación no puede venir del interior sino del exterior, y será a través de la figura de M. d'Amercoeur:

Il descendit vers le petit jardin en contre-bas qui embaumait le centre du cloître. Des fleurs y poussaient entre les buis égaux des parterres. De grandes roses enguirlandaient le puits à margelle de pierre. Elles griffèrent de leurs épines la robe du moine qui s'y pencha ; l'eau rejaillit. Un haut tournesol d'or inclinait son ostensor de miel. Une colombe roucoula faiblement, et M. d'Amercœur, revenu auprès de la pénitente toujours prosternée, murmura à son oreille les paroles d'une absolution qui, si elle ne déliait rien dans le ciel, donnait au moins sur la terre, à une âme douloureuse, la paix⁴²³.

El perdón que necesitaba Mme d'Heurteleure no borra el pasado de la dama, pero sirve para darle un consuelo terrenal. Ha sido la confrontación con su yo profundo, el conocimiento de su interioridad más escondida la que le ha conducido a un destino trágico.

El relato que vamos a analizar a continuación nos presenta también el destino trágico de su protagonista Balthazar Aldramin; en este caso –y a diferencia de Mme d'Heurteleure-, el destino podría ser cambiado si Balthazar Aldramin no se dejara llevar por el exterior y asumiera su identidad.

1.1.3.4. El laberinto del destino: *La courte vie de Balthazar Aldramin Vénitien*.

⁴²² Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., pp. 112-113.

⁴²³ *Ibid.*, pp. 112-113.

La courte vie de Balthazar Aldramin Vénitien es un caso complejo. El protagonista del relato decide iniciar un viaje que le alejará de su Venecia natal. Dicho viaje reproduce fielmente los rasgos de un viaje iniciático que le llevará a progresar, a evolucionar. Este cambio se refleja en el texto por contraposición: a la imagen de circular, cerrada de Venecia, en tanto que prototipo de laberinto, el viaje significa avanzar:

Je partis. Ma gondole me déposa en terre ferme. Je me sentais extrêmement joyeux à la pensée de pouvoir aller droit devant moi sans risquer de me retrouver à la même place, comme il arrive trop souvent aux rues et canaux de Venise dont les détours finissent par nous ramener à notre insu au lieu même d'où nous venons, de sorte qu'au bout de leurs circuits il semble qu'on se rencontre en propre personne⁴²⁴.

A lo largo de su *quête*, tendrá que ir superando una serie de obstáculos que le conducirán al encuentro consigo mismo, que supone el autoconocimiento, y, en última instancia, a un destino trágico. Estos obstáculos están precedidos de estructuras laberínticas que el protagonista irá recorriendo y que le conducirán a la muerte como consecuencia irremediable de sus actos.

El entramado del relato se conforma de manera invertida, primero a través de la voz de un narrador exterior, amigo de infancia de Aldramin, que se sitúa en el presente, luego, aparentemente, a través de la voz del propio Balthazar Aldramin para contar los hechos anteriores.

Lorenzo, el amigo de Balthazar Aldramin cumple una función introductoria, presenta al personaje y encuadra espacial y temporalmente el relato. La Venecia de la máscara y del carnaval es el marco elegido; de esta manera queda perfectamente dibujado tanto el personaje como el destino trágico que le aguarda, ya que desde el inicio conocemos el desenlace del relato.

⁴²⁴ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., pp. 182-183.

El paso a la voz de Aldramin es un juego del narrador, que cede la palabra a su amigo, nos dice, pero no es una voz real, es la voz del propio Lorenzo que, asumiendo la voz ficticia de Balthazar Aldramin, va a narrar la historia imaginada por Lorenzo para explicar la muerte de su amigo:

Et voilà pourquoi, aujourd'hui, il a besoin d'emprunter ma bouche pour être entendu de vous, et c'est moi, moi, Lorenzo Vimani, qui vais vous répéter, non point ce que je sais, mais ce que j'ai imaginé de sa vie afin de m'expliquer sa mort, ce qu'il m'a semblé que me disait, un soir, dans un bois de pins rouges, mon ami Balthazar Aldramin, Vénitien⁴²⁵.

Balthazar Aldramin es un joven veneciano que disfruta de su juventud en fiestas y amoríos. Esta caracterización configura ya el rasgo fundamental del personaje. Es un ser que busca inquietudes y aventuras y este gusto por las conquistas amorosas marcará su destino.

Su partida le conduce primero al castillo de su tío, personaje singular, retirado del mundo pero que comparte con Balthazar Aldramin su gusto por las mujeres. Andrea Baldipiero representa el doble de Balthazar pero en su vejez : “ Ses jours furent remplis d'actions illustres. Il a vu le monde. C'est un homme rude et délicat qui a fort aimé les femmes et en a aimé de tout pays. Il est encore beau à voir, quoiqu'il se montre peu et vive assez renfermé chez lui ou dans la solitude parfumée de ses jardins ”⁴²⁶.

Este personaje, elegante y bizarro, marca el destino de Balthazar Aldramin; así todo lo que rodea este encuentro aparece bajo el signo del misterio y de lo inusual:

Il me reçut pourtant avec bienveillance, mais je lui trouvai quelque inquiétude de visage. Il mordillait, tout en parlant, le bout de sa longue perruque blanche et semblait avoir peine à tenir en place durant que je lui apprenais mon départ et le but de mon voyage. Il m'approuva et m'offrit quelques lettres qui pouvaient m'être utiles. Il me quitta donc pour aller les écrire et je vis disparaître au fond de la galerie sa robe à fleurs dont les pans glissaient doucement sur le marbre en laissant derrière elle un parfum de musc et d'ambre.

A ces parfums et à ce petit déplaisir qu'il n'avait pu cacher de ma venue, je jugeai que j'étais sans doute tombé au milieu de quelque galanterie que contrariait ma présence. Le sénateur passait, malgré son âge, pour ne pas se priver d'un plaisir qui avait été longtemps son principal divertissement et sa plus importante occupation. On disait même que pour le satisfaire il ne reculait pas devant certaines hardiesses qui le rendaient redoutable aux maris et aux parents. Il

⁴²⁵ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 180.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 184.

n'épargnait rien pour atteindre ses fins, ni la force, ni la ruse, ni aucun moyen direct ou détourné. On avait même parlé de surprises et d'enlèvements, mais si habilement combinés et si heureusement exécutés qu'il n'en courait qu'une rumeur incertaine, sans rien de précis, ni de prouvé⁴²⁷.

El personaje del senador Baldipiero representa una de las pruebas del personaje protagonista, su conducta libertina anticipa los acontecimientos que vamos a leer. Su morada está rodeada de jardines que, como es habitual sugieren una estructura laberíntica. Este laberinto exterior conduce a una gruta, imagen del laberinto interior y que en este caso será el primero de los dos que vamos a encontrar. Es un lugar secreto, escondido, sombrío, desconocido. Los diferentes pasadizos son estrechos y su acceso es complejo.

L'intérieur de la grotte offrait un séjour agréable. L'eau suintait des rocaïlles humides et s'assemblait en deux bassins. On avait figuré à la voûte plusieurs sortes d'oiseaux et de bêtes en bronze doré qui tenaient compagnie à la rêverie du promeneur solitaire. Une seconde salle plus sombre faisait suite à cette première et la troisième était entièrement obscure. On n'y entendait que le bruit d'eau tombant goutte à goutte comme pour marquer à cette clepsydre naturelle les heures monotones du silence. Le terrain était si inégal que je manquai m'y tordre la cheville en cherchant à me diriger dans les ténèbres. Je m'engageai donc dans un étroit passage où il fallut bientôt marcher courbé à demi. Les pointes des rocaïlles me heurtaient l'épaule et je commençais à me fatiguer de cette difficulté qui n'avait sans doute été ménagée que comme un stratagème propre à augmenter, au sortir de ces ombres, le plaisir qu'il y aurait à retrouver la clarté du jour et à respirer la légèreté de l'air. Je ne me trompais pas. L'issue de la grotte montrait une perspective admirable, formée par l'ensemble des jardins à leur point le plus avantageux ainsi que par la façade principale de la villa et l'ordonnance de sa colonnade. Le balustre du toit se détachait sur un ciel pur. On respirait l'odeur amère des buis et le parfum sucré des orangers⁴²⁸.

El recorrido por el laberinto de Balthazar Aldramin se convierte en un paseo fatigoso y angustioso. Balthazar desea encontrar la salida. Esta primera experiencia laberíntica ha servido de preparación al personaje, la segunda prueba será en el interior de la villa de su tío Baldipiero, una vez más en un movimiento hacia el interior, tanto desde el punto de vista físico como psicológico.

El comedor es una sala central circular forrada de espejos. En este espacio central, se lleva a cabo la propuesta del senador. A diferencia de la mayoría de los

⁴²⁷ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., pp. 184-185.

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 188-190.

relatos, el recorrido por el laberinto interior de los pasillos de la villa se produce a partir de la sala central y no a la inversa, y le llevará a la habitación en la que se produce el hecho que determina su destino: “ Le sénateur me guidait. Nous gravâmes les marches d’un escalier. La longue robe de mon hôte traînait sur les degrés de marbre avec un bruit doux et amorti. Mes talons y résonnaient. Après maints détours, nous nous arrê tâmes ”⁴²⁹.

Este recorrido, a través de los pasillos, con el senador como guía, conduce a Balthazar a la sala decisiva, en la que va a jugarse su destino. Los diferentes recorridos laberínticos van introduciendo al personaje en su interioridad; a lo largo del relato, el personaje se adentra y va reflexionando sobre su destino. En un primer momento desde la exterioridad, en la que el personaje sólo contempla su aspecto exterior, su imagen:

En ce projet, je me regardais à un miroir pendu au mur : je m’y trouvais fort bonne mine. Mon habit de soie, mon gilet brodé, mes souliers à boucles de brillants y faisaient le meilleur effet et propre à contenter les plus difficiles. Mes yeux avaient un feu particulier. Il me semblait qu’avec cette heureuse tournure je pouvais prétendre aux fortunes les plus avantageuses, car les belles dames de France passent pour ne point marchander leurs faveurs à qui prend soin de les mériter par quelques-unes de ces délicatesses où elles sont particulièrement sensibles. Aussi j’emportais avec moi force jaseron de Venise et du point de dentelle, sans compter nombre de boîtes à miniatures bonnes à être données en cadeaux⁴³⁰.

Esta imagen exterior, basada en la máscara, en la apariencia, es superficial, fundamentada únicamente en el disfrute de los placeres elementales de la vida. A medida que va adentrándose en su psique, va adquiriendo conciencia de su identidad. Irá despojándose de la forma material que esconde la forma verdadera, la esencia de las cosas. Así, durante su paseo por los jardines medita sobre las diferencias, los secretos que se esconden bajo las apariencias:

Tout en me promenant par les jardins j’imaginai mille aventures qui ne me pouvaient manquer. Les femmes en formaient la matière naturelle. Je voyais se renouveler devant moi les enchantements de l’amour sans penser qu’il est le même partout et que les lieux et les usages n’y apportent que de bien petites différences. Malgré cela, je ne doutais point d’y découvrir des nouveautés merveilleuses et inattendues. Il m’en venait des désirs soudains où il me semblait être

⁴²⁹ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., pp. 196-197.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 186.

transporté déjà dans un pays de roman ! Et on m'eût beaucoup étonné à me rappeler brusquement que j'étais à quelques lieues de Venise, dans les jardins du sénateur Andréa Baldipiero, tant j'avais le sentiment d'être sorti de ma vie ordinaire et de m'être éloigné de ses circonstances habituelles et de m'être mis, du coup, dans l'occasion des choses les plus agréables et les plus surprenantes. Cette attente de je ne sais quoi d'imprévu faisait prendre dans mon esprit aux objets les plus simples des formes étranges. Chaque tournant des allées, où je marchais sur un sable fin et uni, me paraissait devoir préparer quelque perspective inopinée. La boule taillée des buis me semblait cacher quelque secret au creux de son oeuf de verdure⁴³¹.

Hasta llegar a ese punto, el faro que le guía en su vida es el placer; por eso no duda en aceptar la proposición de su tío en el comedor de los espejos, sala en la que ambos personajes revelan su condición. Balthazar se pregunta sobre la verdad de su tío, sobre la apariencia y la realidad: “ Le vieux Baldipiero valait-il mieux par l'apparence qu'en réalité ? ”⁴³².

Balthazar insiste en el poder de la juventud que proporciona el disfrute de los placeres de la vida: mujeres, vino, manjares. Este personaje está configurado como un ser primario, carnal, material. Así, cuando su tío le propone disfrutar de una mujer encerrada en una de las habitaciones de la villa, su deseo instintivo se agudiza y no pone objeciones. La situación de la propuesta aparece como una revisión del mito de Eros y Psique; Balthazar se compromete a permanecer en el desconocimiento de la identidad de la cautiva, no debe ver su rostro, ni intentar hablar con ella:

Voilà-t-il pas que j'apprenais tout à coup que je n'avais qu'à me lever pour qu'on me conduisît à cette chambre aux volets fermés qui m'avait occupé précédemment ? Là, je trouverais, sur un lit, une femme endormie. Je m'engageais, sur l'honneur, à ne pas chercher à savoir qui elle était et d'où elle venait⁴³³.

El comedor de los espejos es el lugar en el que Balthazar se enfrenta a su identidad. Este espacio aparece en varias ocasiones a lo largo del relato. Cada una de ellas será una etapa en la conciencia identitaria de Balthazar Aldramin.

⁴³¹ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., pp. 187-188.

⁴³² *Ibid.*, p. 193.

⁴³³ *Ibid.*, p. 196.

Esa conciencia identitaria es asumida sin ningún tipo de duda por el protagonista de *Le Ménechme*.

1.1.3.5. El laberinto de la nostalgia: *Le Ménechme*.

En *Le Ménechme*, desde el punto de vista espacial, el laberinto interior precede al laberinto exterior figurado a través de los jardines del Trianon. Este hecho contradice aparentemente lo expuesto *supra*, es decir, que la presentación del laberinto exterior guíe la aparición del laberinto interior. No obstante, decimos aparentemente puesto que en este caso la inversión consiste en el sentido otorgado a cada una de estas estructuras laberínticas. El palacio de Versalles, desde el punto de vista afectivo y subjetivo, representa el espacio exterior, el espacio preparatorio para el encuentro con la alteridad. El personaje se acerca afectivamente a su época soñada. La visita al palacio de Versalles simboliza un recorrido implícito hacia su interioridad. El vagabundeo, sin rumbo fijo aparente, por las salas del palacio le llevan al espacio capital de este laberinto interior, la cámara del rey. El narrador parece extraviado, perdido, paso, por otra parte, necesario para el encuentro con la alteridad:

Je marchais donc dans ce souverain décor de Gloire quand, parvenu au Salon de la Guerre, je me souvins soudain du but de ma visite. À quoi pensais-je, donc ? Le portrait de mon Manissart était au rez-de-chaussée, dans les Salles des Maréchaux. Il me fallait réparer mon inadvertance ; mais, sans doute ce jour-là, j'étais quelque peu distrait, car, au bout d'un moment, au lieu d'avoir regagné la sortie des appartements, je me trouvais dans la pièce qui fut la chambre à coucher du roi⁴³⁴.

En los aposentos del rey contempla el medallón de cera de Benoît que reproduce la imagen de Louis XIV; esta anotación representa una anticipación de lo que ocurrirá más tarde.

⁴³⁴ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, París, Mercure de France, 1921, pp. 184-185.

La pérdida de control que parece padecer el personaje es una etapa necesaria que le lleva a los jardines, imagen del laberinto exterior, pero a la vez símbolo de la interioridad. Será, por lo tanto, en los jardines del Trianon donde el personaje llegue al centro del laberinto. En este caso la sala central corresponde a un *rond-point* en el que desembocan diversos caminos y en el que el personaje narrador se ha detenido a meditar. Aquí tendrá lugar el primer encuentro con la alteridad.

El paseo por los jardines de Trianon conduce al narrador a un estado de absoluta nostalgia y melancolía, ya anticipadas por el recorrido a través del laberinto interior, y le predispone a un estado de agudeza, de apertura interna:

Bien souvent, j'avais erré à l'automne dans leurs allées jonchées de feuilles mortes et rôdé autour de leurs bassins mélancoliques, mais jamais je ne les avais vus imprégnés d'une telle tristesse, si morts en leur solitude, si étrangement déserts que par cette fin de journée molle et grise. Toujours, j'avais partagé leur charme d'arrière-saison avec quelques visiteurs attirés comme moi par leur prestige automnal. Mais, aujourd'hui personne n'en troublait l'étrange silence et le muet abandon. Ils étaient à moi, à moi seul. Seul, je jouissais de leur morose et noble beauté. Aussi me sentais-je un singulier désir de les parcourir tout entiers, de n'en pas laisser un coin inexploré. Il me semblait qu'ils avaient un secret à me confier et que j'allais surprendre enfin l'énigme de leur mystère⁴³⁵.

El juego entre los campos semánticos de lo misterioso, del descubrimiento y de la valía acentúan la magnitud de este encuentro inesperado, pero al mismo tiempo anhelado en lo más profundo del ser del narrador, que se va abandonando poco a poco para poder superar la prueba.

La conjunción del laberinto exterior y el laberinto interior lleva al laberinto profundo, interno, en el que el personaje se deja llevar por sus recuerdos y sus ensoñaciones. Estas le llevan al encuentro con la alteridad que revela el secreto del yo interior del protagonista, manifestado por su pasión por el *Grand Siècle*; así, el encuentro con *Le Grand Roi* Luis XIV será la plasmación ideal de este deseo interior.

⁴³⁵ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., pp. 186-187.

Tiempo y espacio pasados se conjugan con la representación del doble ideal del protagonista del relato.

El último relato en este recorrido por el laberinto es *La maison magnifique*, la imagen ideal de Mme de Sérences será custodiada en la morada laberíntica construida para tal efecto.

1.1.3.6. El laberinto del alma: *La maison magnifique*

El planteamiento de *La maison magnifique* reposa en la ambigüedad. Una vez más el autor se sirve de sus relatos para exponer sus concepciones estéticas simbolistas. Así este cuento puede leerse en clave idealista.

La estructura del relato contribuye a este efecto puesto que la historia no avanza de manera lineal. La parte central del relato es una vuelta al pasado para explicar la situación final que sirve de apertura del relato. Mme de Sérences ha apostado su sombra en una partida de cartas y la ha perdido.

Je sentis que j'allais parler sans savoir ce que j'allais dire, et une voix que je reconnus la mienne murmura lentement, tandis que je conviais du geste la belle joueuse à reprendre, pour la conclure, la partie interrompue : "Tout, Madame, disais-je, tout, contre votre ombre !". C'est ainsi que j'ai joué et gagné l'ombre de Madame de Sérences⁴³⁶.

La maison magnifique es la morada que ha construido el narrador para albergar la sombra de Mme de Sérences. La propiedad reproduce la misma imagen repetitiva de otros relatos: una mansión rodeada de jardines que recrean una estructura laberíntica. En este caso, los jardines siguen la moda antigua, su arquitecto tiene el conocimiento necesario para crear un excelente ejemplo de laberinto, como nos dice el narrador:

La maison que je construisis pour Madame de Sérences était grande et magnifique. Les plus nobles carrières en fournirent la pierre et le marbre ; le bois en vint des plus belles futaies. L'architecte, un vieillard chauve et sbarbat, agissait selon d'anciens préceptes. À la science de la

⁴³⁶ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 125.

bâtisse il joignait l'entente des jardins. Il excellait à y disposer les eaux tant plates que jaillissantes. Il savait planter les bosquets, enchevêtrer les labyrinthes et faire tourner au faite des toits les girouettes les plus ingénieuses⁴³⁷.

Junto a la visión panorámica que el narrador nos plantea en este relato con la presentación del jardín, encontramos también el recorrido que Mme de Sérences realiza por los jardines hasta llegar a la casa. Recorrido exterior, doblado por un recorrido laberíntico interior que supone el punto de partida de un viaje iniciático que conducirá a Mme de Sérences a una nueva existencia:

Madame de Sérences a marché seule dans l'avenue. Les grands arbres l'accompagnèrent, un à un, silencieusement. Au bout s'ouvrait la perspective des jardins. Ils étaient vraiment admirables. Les masses de verdure disposaient une ombre fraîche. Trois joueurs de flûte se répondaient au fond du labyrinthe, cachés dans la conque compliquée du dédale ; les eaux jaillissantes embellissaient le silence de cette solitude, mais seules les statues ont souri à la belle visiteuse⁴³⁸.

El laberinto interior de la mansión es un reflejo del laberinto exterior. Las comparaciones establecen una analogía entre los objetos interiores y los elementos esenciales de un jardín natural:

Après avoir choisi l'orientation et composé les perspectives, son art s'étendait au détail intérieur. Derrière l'aspect des façades il agençait le secret des appartements : lustres pendant aux plafonds comme les stalactites des grottes rustiques, tapis doux comme des gazons, tentures fleuries comme des parterres, miroirs purs comme des bassins⁴³⁹.

El camino que Mme de Sérences recorre la lleva por pasillos y corredores:

Madame de Sérences est entrée dans le frais vestibule ; les chambres s'offrirent, tour à tour, à sa promenade silencieuse. Il s'en trouvait de simples, d'autres somptueuses, petites ou grandes, faites pour l'amour, le sommeil ou la rêverie, pour y méditer une joie ou y accouder une tristesse⁴⁴⁰.

Así Mme de Sérences, a través de su camino por el laberinto, marcado por el silencio y el abandono de la vida real, alcanza su identidad. Los espejos que cubren las paredes de los pasillos recogen para siempre la imagen de Mme de Sérences y

⁴³⁷ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 115.

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 118-119.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 119.

guardarán su esencia: el alma desnuda sin el ropaje, sin el envoltorio que esconde la idea.

Este repaso por el laberinto ha demostrado la esencia de este símbolo. El recorrido por sus tortuosos pasadizos conduce siempre hacia la interioridad. Lleva a los personajes a enfrentarse cara a cara con su conciencia y contribuye a la construcción de su plena identidad.

El laberinto es, a menudo, un símbolo preparatorio, que se va a ver completado por otro símbolo que permite el acceso a la alteridad. Estos otros umbrales se suman al laberinto para conformar la imagen de la identidad y de la alteridad de aquellos que se ven sujetos a dichas pruebas, para llevarles así al autoconocimiento pleno:

Le labyrinthe vénitien mène au miroir et à une image complète et complexe de soi. Reflet brouillé sur les eaux de la lagune, reflet actuel au portrait poussiéreux du passé, reflet proche ou lointain du miroir, le labyrinthe ne nous a pour l'heure menés qu'à une image de nous-mêmes, une image trop changeante pour qu'elle puisse être considérée comme fidèle⁴⁴¹.

El espejo es quizás el símbolo más recurrente en este sentido. Como hemos podido apreciar en gran cantidad de ocasiones, el centro del laberinto corresponde a una sala rodeada de espejos. Este será pues el siguiente punto en nuestro recorrido particular por las puertas *de/a* la alteridad.

1.1.4. Conclusiones parciales

Este apartado nos ha permitido constatar que las estructuras laberínticas aparecen sistemáticamente en la obra de Henri de Régnier. En algunos casos, esta presencia representa un mero adorno: jardines, canales o calles de una ciudad; en otros

⁴⁴¹ Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 281.

casos –y son estos los más relevantes-, son un símbolo de iniciación, de transformación del personaje protagonista.

Hemos clasificado estas estructuras laberínticas en tres tipos: los laberintos exteriores, los laberintos interiores y los laberintos profundos. El análisis de los relatos nos ha mostrado cómo estas estructuras aparecen combinadas de manera diferente, pero todas ellas tienen como constante el hecho de desembocar en un espacio central, que, a menudo, preside un espejo.

La estructura menos numerosa es el laberinto simple, que ha puesto en escena un laberinto profundo en el que destaca la importancia del pasado y su relación con la identidad en Henri de Régnier. Así ocurre en *Le jet d'eau*, relato en el que hemos asistido al desgarramiento identitario del protagonista acechado por un pasado que le ha sido arrebatado; en *L'Encrier rouge*, donde las divagaciones del narrador han evocado el pasado glorioso de Venecia y la nostalgia del narrador por ese tiempo añorado; en *L'écritoire* hemos visto cómo esas mismas divagaciones han sido un intento fallido de provocar esa evocación del pasado.

La segunda estructura del laberinto doble ha presentado varias combinaciones. En primer lugar, hemos examinado la presencia de un laberinto exterior y un laberinto interior en *Le Mystère de Fontefrède*, en el que el recorrido por el laberinto ha significado adentrarse en un espacio perverso, reflejo de la identidad del marqués de Marvoisin. En segundo lugar, hemos analizado la combinación de un laberinto exterior y un laberinto profundo en *Le pavillon fermé*. En este relato, el laberinto exterior ha mostrado la degradación un pasado que siempre permanece vivo en el alma del narrador. Su deseo de revivir el pasado ha estado presente a través de sus reflexiones (laberinto profundo) y su identificación con el marqués de Lauturières. En tercer lugar, en *Les dîners singuliers*, hemos analizado la presencia de un laberinto interior y un

laberinto profundo. Este relato nos ha mostrado un laberinto siempre subjetivado, que refleja la reflexión estética idealista de Henri de Régnier.

La estructura más frecuente en los relatos analizados es la conformada por la combinación de los tres tipos de laberinto que hemos enunciado anteriormente. Los relatos que presentan esta estructura muestran una gran riqueza y complejidad. Así lo hemos visto en *Le récit de la dame des sept miroirs*, en el que hemos asistido a la exploración interior de la protagonista que se ha ido replegando en sí misma, tanto desde el punto de vista espacial como psicológico. En *L'Entrevue*, la compleja conjunción de estructuras laberínticas espaciales, que se han ido concentrando hacia el interior, se ha combinado con el recorrido mental del personaje hacia su propia identidad. *Le signe de la clef et de la croix* nos ha mostrado cómo los remordimientos (laberinto profundo) devoran psicológicamente a la protagonista. La estructura laberíntica exterior de la ciudad, construida sobre oposiciones tiene su reflejo en las contradicciones interiores de la protagonista; el laberinto interior ha revelado la clave de la interioridad de Mme de Heurteleure. Otro de los relatos analizados, *La courte vie de Balthazar Aldramin, vénitien*, nos ha mostrado el camino de iniciación del protagonista que le ha llevado a conocer su identidad. Este recorrido ha sido largo, costoso y ha servido para enfrentar al protagonista con lo material, por una parte, y lo duradero, por otra. En *Le Ménechme*, el escenario de los jardines de Versalles representa el espacio ideal del protagonista. Los diferentes laberintos han preparado al protagonista para el encuentro con la alteridad. El último relato que hemos analizado en este epígrafe ha sido *La maison magnifique*, ejemplo paradigmático de cuento simbolista, caracterizado por la ambigüedad. El camino laberíntico, tanto exterior como interior, que recorre Mme de Sérences se ha doblado de un laberinto profundo que conduce a la protagonista a enfrentarse con su imagen –reflejo de su identidad.

El análisis de este símbolo en estos relatos nos ha permitido observar el primer jalón en el camino iniciático que conduce a los personajes a cuestionarse sobre su identidad, punto esencial para poder aceptar la alteridad.

1.2. Espejos.

El estudio de la relación entre mito y símbolo en el capítulo precedente nos ha permitido destacar, a partir del mito de Narciso, las bases sobre las que se asienta las tesis sobre el espejo y del reflejo especular en la época fin de siglo.

La riqueza significativa, funcional y simbólica de este elemento ha ido creciendo, adaptándose y transformándose a lo largo de la historia de la humanidad⁴⁴² con cada nueva aportación filosófica y religiosa, con cada cambio de pensamiento y de cosmovisión.

Así, creemos que podemos afirmar con cierta seguridad que tanto el espejo como el reflejo especular representan un referente simbólico de inusitada ambigüedad desde un punto de vista temático, evidentemente, pero también funcional.

Sabine Melchior-Bonnet⁴⁴³ en su estudio sobre el espejo va recorriendo las diferentes etapas de esta evolución. Así, esta autora, partiendo de la idea platónica del reflejo especular como una copia inferior de la realidad que no es sino una imitación engañosa de ésta⁴⁴⁴, va mostrando de qué manera este símbolo ha ido conformándose

⁴⁴² Creemos interesante la lectura de la obra de E. M. Jonsson, *Le miroir : naissance d'un genre littéraire*, París, Les Belles Lettres, 1995. Este estudio, aunque tiene como objetivo principal el análisis del género literario medieval conocido como *miroir*, presenta un recorrido muy minucioso por los diferentes sentidos y simbologías del espejo, desde la primera aparición de un tratado sobre la función del espejo, en *Les Questions Naturelles* de Séneca, hasta la consolidación de su simbología más aceptada para el medievo occidental.

⁴⁴³ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*, París, Imago, 1994.

⁴⁴⁴ “ Pour les Grecs, le monde des images a une existence sensible qui reproduit le réel et lui ressemble ; il en est une imitation exacte mais inférieure et d'une autre nature ”. *Ibid.*, p. 115.

hasta llegar al siglo XX. En la Edad Media, sin perder la herencia platónica, el espejo contribuirá por tanto al conocimiento, pero también a la perfección, pues puede acercarnos a la divinidad:

Le regard sur soi est légitime et nécessaire et les théologiens ne le condamnent pas. La connaissance de soi est un degré de la connaissance de Dieu et celui qui ne sait pas rentrer en lui-même se perd du côté de la dissemblance. [...] Renoncer à se connaître, c'est se désorienter, refuser de voir le divin en soi et briser la chaîne des reflets. La valeur de l'homme vient de ce qu'il se contemple, ce n'est pas la réflexion sur lui-même qui lui confère sa dignité, mais son aptitude à imiter le modèle divin et à renvoyer vers le haut ce que rencontre son être opaque⁴⁴⁵.

En este sentido, desde la Edad Media –y a pesar de los cambios de perspectiva a lo largo de los siglos– tanto el espejo como la imagen especular aparecen indefectiblemente unidos. Hablaremos por una parte del espejo como símbolo de conocimiento interior, pero, por otra, existirá siempre la desconfianza ante lo que este refleja. La proyección especular se asociará por consiguiente a la noción de engaño, de representación ficticia, de imagen mentirosa⁴⁴⁶:

Les usages multiples du miroir se prêtent à une symbolique diversifiée. Le miroir renvoie sa propre image à l'homme qui s'y regarde ; il sert à vérifier la propreté du visage, l'ordonnance de la coiffure et de la toilette ; le miroir évoque ainsi la connaissance de soi, avec l'idée d'une purification, d'une assimilation à un idéal moral. Mais le miroir n'offre qu'une représentation, qui peut donner l'illusion de la réalité, et il est parfois déformé : d'où l'idée du miroir trompeur, source d'illusion...⁴⁴⁷.

En función de la corriente de pensamiento dominante, encontraremos el predominio de una visión u otra. En la época barroca, por ejemplo, dominada por la máscara y la apariencia, el espejo, sirve para afianzar la apariencia exterior, renegando o corrompiendo la noción básica asentada desde la antigüedad clásica.

Así Melchior-Bonnet afirma que en el siglo XVII:

Avant de nourrir quelque démarche introspective, le miroir est utilisé au soin des apparences, instrument d'adaptation et d'harmonie sociales. On ne se regarde pas au miroir, c'est le miroir

⁴⁴⁵ Sabine Melchior-Bonnet, *Op. Cit.*, pp. 122-123.

⁴⁴⁶ Términos como *espejismo*, *especulación*, de la misma familia léxica confirman esta idea negativa. Por ejemplo, el *DRAE* en la segunda acepción de *espejismo* lo define como *ilusión (concepto o imagen sin verdadera realidad)*.

⁴⁴⁷ *Dictionnaire de la spiritualité ascétique et mystique*, Tome 10, París, Baeauchesne, 1977, pp. 1290-1291.

qui vous regarde, le miroir qui dicte ses lois et sert d'instrument normatif où se mesurent la convenance et la conformité au code mondain. La conscience de soi coïncide d'abord avec la conscience de son reflet, c'est-à-dire de sa représentation et de sa visibilité – je suis vu donc je suis. L'identité passe par le paraître, par le rôle, par l'approbation, et conditionne l'accès au statut du sujet⁴⁴⁸.

Por ello, la autora no duda en aseverar que en este siglo la utilización del espejo para fines que no estén relacionados con un intento de profundizar en el conocimiento de la identidad es una perversión:

Sur ces bases, se formulent dès l'Antiquité, et pour de longs siècles, les éléments d'un procès du miroir. Image trompeuse et vaine apparence, la ressemblance qu'offre le miroir attire et égare lorsqu'elle ne réverbère pas un reflet divin. Donné à l'homme pour connaître son âme et triompher de ses vices, le miroir a été perverti et utilisé à des fins honteusement matérielles⁴⁴⁹.

No ocurre lo mismo en la época fin de siglo y, en especial, en el simbolismo, donde la simbología del espejo y las connotaciones de la imagen especular continúan la tradición platónica y medieval. Símbolo del conocimiento de uno mismo, la imagen especular supone un cara a cara con nuestra identidad. Asimismo, por el idealismo fundamental de la teoría estética simbolista, el espejo permite el acceso a la esencia verdadera que se esconde bajo las formas materiales. En este sentido, el espejo es un mediador, pero debemos ser capaces de saber mirar, no quedarnos con la copia engañosa que puede ofrecernos en primera instancia el espejo, tendremos que cruzar la línea, que llegar a lo auténtico⁴⁵⁰.

De esta manera, queda patente la conexión del simbolismo con la simbología del espejo y del reflejo especular en la Edad Media, época para la que el espejo nos mostraba un reflejo de la divinidad que todos nosotros tenemos en nuestro interior, como manifiesta la expresión “el hombre ha sido creado por Dios a su imagen y semejanza”.

⁴⁴⁸ Sabine Melchior-Bonnet, *Op. Cit.*, pp. 141-142.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁵⁰ Ya nos ha dicho Gide en su *Traité du Narcisse*, que el peligro es quedarnos con lo superficial, no saber buscar lo que hay más allá, preferirnos antes que olvidarnos.

A través del espejo, el hombre accede a la imagen de su alma que participa de la esencia divina. En este sentido, el idealismo propio del simbolismo exhibe un planteamiento similar al del medievo cristiano pero sin el predominio del componente religioso⁴⁵¹. El legado platónico es evidente, pensemos en el mito de la caverna de Platón, en el que existen dos mundos, el mundo sensible, de las apariencias, y el mundo inteligible, el del conocimiento verdadero. La realidad del mundo sensible no es sino reflejo de la auténtica realidad; ambas se corresponden con los dos planos de la existencia⁴⁵².

Esta idea de correspondencia es fundamental para comprender la esencia simbólica del espejo y del reflejo especular en el simbolismo. En este sentido, la figura de Baudelaire representa, como ya hemos visto en los capítulos anteriores, un modelo básico⁴⁵³. Jean-Pierre Reynaud afirma a este respecto que Baudelaire, en *Spleen de Paris*, establece la relación entre el reflejo en el espejo y la correspondencia analógica⁴⁵⁴.

Para los simbolistas, “ le miroir [...] apparaît donc [...] comme la clef des correspondances entre le monde extérieur et l’âme humaine, ou, comme les symbolistes

⁴⁵¹ “ Certes les prestiges du miroir revêtent des aspects différents suivant qu'ils s'exercent chez les poètes du Moyen Âge ou chez les symbolistes des XIX^e et XX^e siècles. Pourtant une essentielle analogie – l'idée que le miroir, lieu privilégié, capte les reflets d'une réalité supérieure et cachée – semble unir les seconds au premiers ”. Jean Frappier, “ Variations sur le Thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève ” en *Le thème du miroir dans la littérature française, Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises* (2^{ème} journée), n° 11, mai 1959, Paris, Les Belles Lettres, p. 134.

⁴⁵² “ Du même coup le miroir devient le symbole-type, le symbole par excellence puisqu'il assure le passage de l'Idée à l'apparence, puisqu'il a pour rôle de les réfléchir, de les répercuter l'une dans l'autre et, réciproquement, de suggérer par l'apparence le monde des Idées. Plus encore : le Poète devient à son tour un miroir, qui réfléchit à sa manière la Beauté ”. Guy Michaud, “ Le thème du miroir dans le symbolisme français ”, *Ibid.*, p. 212.

⁴⁵³ “ Ainsi, chez Baudelaire, non seulement le miroir a pour fonction de représenter à l'homme son image, mais il redevient lui-même image [...] Nous assistons là au début d'un processus de réintégration qui [...] va faire du miroir, quelque trente ans plus tard, un des thèmes-clefs du symbolisme ”. Guy Michaud, “ Art. Cit. ”, p. 200.

⁴⁵⁴ Jean-Pierre Reynaud, “ Metaphore et miroir ” en *Miroirs et reflets, Op. Cit.*, 107-126. El ejemplo más claro es el soneto *Correspondances*.

aiment à dire, entre le macrocosme et le microcosme ”⁴⁵⁵. Por consiguiente, “ ... le miroir est le symbole même du symbolisme. La création est un immense jeu de miroirs, et le miroir est ce qui permet le passage d’un monde à l’autre, et, dans chaque monde, d’un plan à l’autre. Il est le révélateur des correspondances et, à ce titre, l’instrument par excellence du poète ”⁴⁵⁶.

Henri de Régnier refleja también esta tendencia. Así por ejemplo en sus *Cahiers* podemos leer esta reflexión: “ Peut-être vivons-nous entourés de miroirs. Le monde n’est sans doute que les reflets, autour de nous, de nos pensées ”⁴⁵⁷.

El espejo en Henri de Régnier está en constante latencia, no sólo en sus reflexiones personales o en sus escritos teóricos, su obra literaria no puede escapar a lo que Bertrand Vibert llama *vertige spéculaire*⁴⁵⁸. Los relatos que vamos a analizar a continuación son clara muestra de ello, aunque no podemos obviar su presencia recurrente en los relatos de factura simbolista como *Hertulie ou les messages*, *Hermogène* o *Eustache et Humbeline*, todos ellos de *La canne de jaspe*.

En los relatos que nos van a ocupar en las páginas siguientes, el espejo ha venido precedido por un recorrido a través del laberinto que ha acercado al personaje a su propia identidad. Pero este camino no ha sido completo, para la asunción de una identidad plena y absoluta, los personajes deben acercarse al otro. La confrontación con la alteridad es necesaria puesto que, como ya hemos dicho, no hay conciencia de uno mismo si no hay aceptación del otro. Así lo ha dicho el psicoanálisis y lo ha plasmado

⁴⁵⁵ Guy Michaud, “Art. Cit.”, p. 210.

⁴⁵⁶ Guy Michaud, *L’Oeuvre et ses techniques*, París, Nizet, 1957, p. 108, citado por Frappier, “Art. Cit.”, p. 135.

⁴⁵⁷ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits, Op. Cit.*, Février, lundi, p. 371.

⁴⁵⁸ Bertrand Vibert, *Contes symbolistes, Op. Cit.*, p. 328. Remitimos también al apartado “ Autres Miroirs ” de *Poète, Même en prose, Op. Cit.*, p. 232 y ss.

maravillosamente Lacan en su *stade du miroir*⁴⁵⁹. Como afirma en la misma línea Sabine Melchior-Bonnet :

Se voir au miroir, s'identifier exige une opération mentale par laquelle le sujet est capable de s'objectiver, de séparer le dehors du dedans, opération qu'il peut mener à bien s'il a reconnu l'autre comme son semblable et s'il peut se dire : je suis l'autre de l'autre. Le rapport de soi à soi, la connaissance de soi ne peuvent pas s'établir directement et restent pris dans la réciprocité du voir et de l'être vu⁴⁶⁰.

Henri de Régnier hará un uso de este motivo cargado de riqueza simbólica, sus relatos muestran la problemática de la identidad, pero siempre en asociación con las teorías estéticas del simbolismo. El paso del tiempo, los recuerdos del pasado y el amor juegan el papel de imagen reflejada –auténtica realidad-, la alteridad que necesitamos para la asunción de una identidad plena.

La surface du miroir est la frontière entre la vie et la mort, entre le rêve et la réalité, entre la mémoire et l'oubli. Le thème des miroirs et de ses reflets équivaut chez Henri de Régnier au conflit de l'image et de son origine ou à celui de deux réalités –l'une illusoire, l'autre authentique. La mémoire de Henri de Régnier est une réalité authentique qui ne cesse de s'opposer à la réalité illusoire de l'existence⁴⁶¹.

El laberinto ha puesto sobre la mesa esas mismas preocupaciones, el espejo las va a llevar al límite, confrontando a los personajes con la alteridad manifestada, ya sea espacial, temporal o del ser. Se presentará de manera aislada o combinada, pero siempre aparecerá. Cada uno de los relatos que vamos a analizar a continuación extienden la temática desarrollada por el laberinto. Así, en *Le jet d'eau*, la evocación de un amor pasado feliz, en *Les dîners singuliers*, el cuestionamiento del ser aparece entrelazado a la reflexión estética simbolista, en *Le récit de la dame des sept miroirs*, la decadencia del tiempo presente reaviva monstruos de tiempos inmemoriales y deseos ocultos, en *L'Entrevue*, el protagonista, nostálgico y *dépaysé*, vive plenamente en su visión ideal del tiempo pasado veneciano, en *La courte vie de Balthazar Aldramin, vénitien* la

⁴⁵⁹ Jacques Lacan, "Art. Cit."

⁴⁶⁰ Sabine Melchior-Bonnet, *Op. Cit.*, p. 14.

⁴⁶¹ Marina Krasnova, *Les mondes parallèles dans l'oeuvre de Henri de Régnier (Histoires Incertaines)*, directeur de thèse Madame Monique Gosselin-Noat, Soutenue le 20/12/2003 à Paris X Nanterre, p. 207.

imagen del espejo refleja una identidad diferente a la pensada y *La maison magnifique* conserva el alma, la esencia de Mme de Sérences.

1.2.2. *Le jet d'eau*

En este relato, como hemos visto anteriormente, se concitan una serie de elementos muy queridos por Henri de Régnier: el pasado, el amor, el agua. Así, los desvaríos de un narrador en primera persona han puesto sobre la mesa el laberinto de la mente y de los recuerdos del personaje. Todo en su alma le lleva ante la fuente que le trae de vuelta el pasado, el recuerdo de la falta cometida y, con ello, la infelicidad. Esta fuente, centro del laberinto, es al mismo tiempo el espejo en el que el narrador ve el reflejo de su yo del pasado y queda a merced de su identidad.

La gradación que nos lleva del uno al otro es reveladora, podemos observar una evolución en los pronombres utilizados por el narrador para narrar su aventura. En un primer instante, el uso de *je* es exclusivo, un *je* opuesto al *vous* al que se dirige la alocución del narrador. Así advertimos que en primera instancia el narrador se percibe como ser único, sin tener en cuenta al otro que puede completarle : “ C’est sous ces arbres, dans ces allées, qu’a pris forme le plus beau rêve de ma vie ; c’est autour de ce bassin que j’ai promené mon désir et savouré ma joie. Oui, cette maison fut la maison de mon bonheur et d’un bonheur chèrement conquis et payé de lourds sacrifices ”⁴⁶².

El narrador parece preocupado únicamente por satisfacer sus necesidades: *mon désir, ma joie, mon bonheur*. No obstante, la progresión lleva al narrador a considerar al *otro*, bajo el sentimiento amoroso; pero esta consideración está falseada, no se produce

⁴⁶² Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 167.

una integración del otro en su identidad y será esta la causa del fracaso. Así, con Félicia, en un primer momento, no tenemos un *nosotros* sino un *yo* más *otro*:

D'abord, n'avait-il pas fallu me faire aimer, accomplir ce miracle, m'élever, du fond de mon indignité, jusqu'à celle qui me semblait digne des plus sublimes destinées, et quelle honte, au lieu de sceptres et de couronnes, n'avoir à lui offrir que la plus humble des offrandes. Mais cette offrande, elle l'avait acceptée comme si c'eût été le plus royal des présents, quelque don souverain. Elle avait consenti à tout quitter pour me suivre. Elle avait accepté de vivre là où je la menais, vers l'isolement et la solitude, loin du monde, de ses fêtes et de ses plaisirs⁴⁶³.

Vemos, pues, que la narración bascula entre el pronombre sujeto *elle*, y el pronombre objeto *la*, así el *je* del narrador sigue siendo el que ocupa la posición de soberano, Félicia queda relegada a mera comparsa del *yo* del narrador. Esta situación parece cambiar, el narrador se abre a la integración del otro, el uso del pronombre *nous*, así lo da a entender:

Nous achetâmes cette maison, qui est maintenant la vôtre. Nous y sommes entrés un soir de juin. Les roses des parterres embaumaient, le jet d'eau étincelait au clair de lune ; les étoiles palpaient au ciel comme elles y palpitent ce soir. Nous avons franchi la grille. Je tenais la main de Félicia dans la mienne. La maison nous regardait de toute sa façade argentée. Un prodigieux silence tous entourait dans lequel montait seule la voix du jet d'eau, sa voix hardie, intarissable, sa voix d'élan et de désir⁴⁶⁴.

Ese cambio de concepción está unido a la casa y a la fuente. En este sentido, el papel de la fuente de Narciso parece aclararse desde ese momento, será ella quien eche en cara al protagonista la falta cometida, porque ese *nosotros* es ficticio, no es real. Es un *nosotros* efímero que se desvanece rápidamente y la narración volverá al *yo* como única entidad. Así se ve en los últimos párrafos de la narración pasada : “ Soudain, j'eus nettement l'appréhension de quelque désastre. Une sueur froide me couvrit le corps. J'eus le sentiment que Félicia partie ne reviendrait plus et qu'elle était perdue pour moi à jamais ”⁴⁶⁵, y también en las intervenciones del narrador en el momento actual:

ce que je voulais, c'était contempler, à travers la grille, vos allées, vos arbres, la façade de votre maison devant laquelle se dresse le fuseau d'argent du jet d'eau. Ce que je voulais, c'était

⁴⁶³ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 167-168.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp. 168-169.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 170.

écouter sa voix d'onde, sa voix intarissable, sa voix hardie et sonore, sa voix qui ne se tait ni jour ni nuit. Ce que je voulais, c'était revoir, sur ces lieux enchantés les magies du clair de lune et savoir ce qu'elles conservent encore des illusions enfuies, du bonheur perdu et des prestiges du passé⁴⁶⁶.

La fuente con el *jet d'eau* confrontan al narrador con la falta cometida. El narrador no es capaz de soportar el reflejo que le devuelve el agua y parece ser presa de la locura al no haber sabido integrar en su individualidad la alteridad representada por el amor, condición para conseguir una identidad plenamente consolidada.

1.2.3. *Les dîners singuliers*

Este relato, de clara factura simbolista, muestra una complejidad notable debido a la falta de *repères* sólidos para una interpretación sin ambigüedades. Hemos presentado en las páginas anteriores cómo el palacio de Madame de Termiane se configura como un enorme laberinto en el que el narrador-protagonista va avanzando hacia el interior, tanto desde un punto de vista espacial como simbólico. El día fijado para su *dîner singulier*, el narrador ha recorrido solo ese laberinto de pasillos y de habitaciones y se ha hundido en lo más profundo de su conciencia, para llegar, gracias a su *lampe de Psyché* a los apartamentos de Mme de Termiane, situados en una sala circular cubierta de espejos.

Todo lo que rodea a esta dama es difuso, difícil de aprehender, imagen de la poesía, del alma del poeta: “ Madame de Termiane recevait à la tombée du jour, plus ou moins tard selon la saison. Elle se tenait dans une pièce en rotonde éclairée, à travers les

⁴⁶⁶ Henri de Régner, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 167.

parois vitreuses, d'une lumière diffuse. C'étaient de longues heures d'entretien comme avec une ombre vivante ”⁴⁶⁷.

Si pensamos en las ideas estéticas de Henri de Régnier, expuestas en “ Le bosquet de Psyché ”, así como en *Le traité de Narcisse* de André Gide, parece que el narrador sigue las pautas marcadas por dichas ideas. Así, se refleja en las siguientes frases –“ Je m’entendis sonner à la grille ; le sable de la grande cour criait sous mes pas. Je me voyais et je m’écoutais ”⁴⁶⁸ –que nos muestran a un narrador que parece haber salido de sí mismo, haber sido capaz de olvidarse, de “no preferirse”, que se ve en tanto que sujeto y objeto a la vez- y que está, por tanto, preparado para el encuentro:

Un espejo enorme proyecta la imagen del narrador que ya no se reconoce. Ve a alguien que se le parece pero que no es él, aunque debe seguirle : “ Je me vis, la lampe à la main, dans un miroir ; il me semblait reconnaître dans cette image de moi-même quelqu’un que je devais suivre, le guide fraternel de mon rêve. Nous visitions, pièce par pièce, l’immense palais. Je m’y perdis, je m’y retrouvai ”⁴⁶⁹.

Se pierde suavemente mientras se encuentra tal y como es, reflejado en el espejo. ¿El mundo de aquí da paso a otro mundo donde todo es más real, más verdadero? ¿En esta otra realidad, él ya no es él, acaso es la esencia de sí mismo, es el verdadero él? ¿El reflejo es la realidad de lo que se refleja? ¿Lo que está al otro lado es lo real y lo que está en este lado es la ilusión?: “ L’empreinte du revers ne se devine pas à la face de la médaille. On ne voit dans tout miroir que l’inverse de ce qui s’y mire ”⁴⁷⁰. Preguntas que suscita el texto pero que no se resuelven. La ambigüedad del relato permite que optemos por una opción o por la otra. Sin embargo, la última gran cuestión planteada es la duda que acechó al movimiento simbolista en su totalidad: ¿es posible este acceso?

⁴⁶⁷ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 59.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

El texto parece decirnos que no. La lámpara del narrador se apaga y Madame de Termiane se desvanece: “ Elle souriait et ressemblait à Madame de Termiane. Je la regardai et, peu à peu, je la sentis s’alléger et se fondre entre mes doigts où elle ne laissa qu’une légère poussière qu’un vent léger dispersa...”⁴⁷¹.

Aun con todo, la conclusión del relato vuelve a abrir la puerta : “ J’écrivis à Madame de Termiane le rêve que j’avais fait d’elle et qui m’avait tenu endormi jusqu’au matin en face de son palais. Elle ne répondit jamais à ma lettre et je ne cherchai pas à la revoir. Son souvenir m’est resté beau d’avoir entrevu son visage ou sans doute celui même de la Beauté ”⁴⁷².

El sueño viene a sumarse al espejo. Es un empleo buscado, que abre el pasaje a la ambigüedad –¿sueño ilusorio, sueño de “sueño”, sueño de algo deseado?- que ha conducido al narrador hasta la auténtica realidad. La misma realidad de la que nuestro mundo no es sino el reflejo, por muy logrado que esté.

1.2.3. *Le récit de la dame des sept miroirs*

La prueba del laberinto ha llevado a la narradora de este relato a refugiarse en la sala heptagonal del palacio, una sala en la que están colocados estratégicamente siete espejos que reflejan todos y cada uno de los rincones de la sala. La situación de agudeza nerviosa de la protagonista está en un punto extremo. Todo parece haberse acelerado con la llegada del otoño. El viento es amenazador, los reflejos son aterradores; todos los elementos parecen cobrar vida y atemorizan a la narradora:

Les souffles du dehors glissaient par les fentes des fenêtres et sous les portes et balançaient un grand lustre adamantin dans le tintement de ses pendeloques de cristal et la vacillation de ses

⁴⁷¹ Henri de Régner, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 62.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 62.

bougies. Je croyais sentir sur mes mains les langues rugueuses du vent ; je me sentais saisie par les ongles invisibles de la bise⁴⁷³.

En esta sala, su reflejo se multiplica por siete y el peso del mismo es demasiado abrumador para ella. La narradora se percibe como la estatua de una de esas ninfas que han cobrado vida en los jardines del exterior. La superficie del espejo se convierte en el agua de los estanques, su figura en estatua animada y fabulosa:

Instinctivement, dans une lutte intérieure j'arrachai le tissu insinueux pour me défendre d'une pénétration mystérieuse qui m'alanguissait toute : je saisis à pleins doigts ma chevelure ; mes mains s'y rétractèrent comme à des algues fluviales, et je m'apparus, debout, nue, dans l'eau limpide des miroirs. Je regardai autour de moi ma statue subite et fabuleuse, debout, sept fois autour de moi, dans le silence des glaces animées de mon reflet⁴⁷⁴.

Bertrand Vibert habla en este relato de la representación del deseo erótico por parte de la narradora. Así, asistimos en un primer momento a una anticipación de lo que ocurrirá después: la narradora se despoja de su ropa para protegerse de lo que parece ser una violación⁴⁷⁵.

En esta sala, el cristal de los espejos se combina con el cristal de las ventanas. La narradora se ha contemplado en el espejo y se ha visto reflejada como una ninfa, los seres mitológicos del exterior contemplan a la narradora a través de los cristales de la ventana como si se tratara de un segundo espejo. Esta mirada despierta el deseo de estos seres que se agolpan ante los cristales. La cadencia de la descripción se acelera, los sonidos /s/ y /R/ combinan el elemento acuático, con el terrestre: las ninfas con los faunos, los sátiros y los centauros; el sibileo con el rumor creciente:

Les nymphes appliquaient au cristal leurs lèvres humides, leurs mains mouillées et leurs chevelures ruisselantes ; les faunes en approchaient la lippe de leurs bouches et la boue de leurs toisons ; les satyres y écrasaient avec frénésie leurs faces camuses ; tous se pressaient, s'escaladant les uns les autres. La buée des naseaux se mêlait à la bave des dentures, les poings se crispaient aux toisons saignantes, l'étreinte des cuisses faisait haleter les flancs. Les premiers, montés sur le soubassement des fenêtres s'arcboutaient sous la pression de ceux qui venaient

⁴⁷³ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 282.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 282-283.

⁴⁷⁵ Remitimos una vez más los estudios de Bernard Vibert sobre *Le récit de la dame des sept miroirs*, en *Contes symbolistes*, Op. Cit., pp. 487-491, y *Poète, même en prose*, Op. Cit., pp. 186-190.

ensuite en contre-bas ; quelques-uns rampaient et se faufilaient à travers les jambes poilues qui les piétinaient, et, dans l'effroi de son silence et la mêlée de son effort, la cohue du fabuleux troupeau fait de ruades, de sauts et de rires, croulait du poids de sa masse et se reconstruisait pour s'écrouler de nouveau, et cet horrible bas-relief grouillait, derrière la fragile transparence qui m'en séparait, sa sculpture de ténèbres et de clarté⁴⁷⁶.

El segundo espejo se rompe, los seres entran en la habitación y se dirigen no a la narradora sino a su reflejo reverberado en los siete espejos de la sala. A ese reflejo que representa el alma y la conciencia de la narradora:

Tout à coup les fenêtres craquèrent sous la monstrueuse poussée ; cornes et sabots firent voler les vitres en éclats ; une fauve odeur envahit violemment la salle et entra avec le vent et la pluie, et je vis, au crépitement du lustre à demi éteint, la tourbe apparue, faunes, satyres et centaures se ruer sur les miroirs pour y étreindre chacun l'allusion de ma beauté, et, dans un fracas de glaces effondrées et sanglantes, les mains étendues pour exorciser l'horreur de ce songe terrifiant, je tombai à la renverse sur le parquet⁴⁷⁷.

El relato se cierra así, queda en suspenso. El término *allusion*, definido por el diccionario *Le Petit Robert* como: “ Manière d'éveiller l'idée d'une personne ou d'une chose sans en faire expressément mention ”⁴⁷⁸ apunta al ideal simbolista de Mallarmé seguido por Henri de Régnier. *Suggérer, évoquer* y no *nommer* se conjugan en estas últimas líneas de *La dame des sept miroirs*, cuya interpretación adquiere, por tanto, la complejidad propia de la escritura simbolista de Henri de Régnier.

La utilización del motivo simbólico del espejo, que ha redoblado la prueba del laberinto, ha servido al autor una vez más, a nuestro entender, para indagar en la identidad, confrontando a su personaje con sus miedos y deseos más profundos y preparándolo así para la aceptación de la alteridad.

1.2.4. *L'Entrevue*

⁴⁷⁶ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 283-284.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 284-285.

⁴⁷⁸ *Le Petit Robert de la Langue Française*, Josette Rey-Debove y Alain Rey (eds.), París, Éditions Le Robert, Nouvelle édition millésime 2015.

L'Entrevue es un ejemplo paradigmático en el conjunto de la producción narrativa de Henri de Régnier del tratamiento del espejo, ya que nos permite percibir con claridad la posición y el alcance que éste ocupa en la estética del autor –impregnada de idealismo simbolista-, en consonancia con la *Théorie du Symbole* de Gide, expuesta en su *Traité du Narcisse* y analizada en el capítulo anterior.

El narrador, tras la búsqueda de su interioridad, que le ha conducido de laberinto en laberinto, ha encontrado refugio en la sala de los estucos del Palacio Altinengo, centro simbólico del laberinto. Poco a poco, se va alejando del mundo exterior, las salidas del palacio le provocan tal sensación de malestar y de inquietud que prefiere quedarse en la sala de los estucos contemplando el espejo que se alza ante él:

Dès que j'apercevais la façade délabrée du Palais Altinengo, ses balcons ventrus, ses volets démantibulés, ses fenêtres aux vitres verdies, son portail avec ses deux colonnes surmontées de vases sculptés, ma transe diminuait. Et cependant, rien ne m'appelait au logis. Je n'y devais retrouver ni un sourire ami, ni un visage aimé, ni un pas familier, ni une voix chère, rien de ce qui, d'ordinaire, nous accueille au retour. Aucun souvenir n'habitait les pièces à peine meublées de cette demeure de hasard devenue l'asile de ma solitude mélancolique. Malgré cela, je me hâtais d'y revenir lorsque l'angoisse me chassait de ces étroites calli vénitiennes que j'avais tant aimées jadis. C'était là que je me réfugiais, le cœur battant et les jambes lourdes. Ces incidents se répétèrent assez souvent pour que j'en vinsse à ne plus risquer de m'y exposer. [...] Ma toilette du matin achevée, je quittais ma chambre aux médaillons mythologiques et aux guirlandes de mosaïque et je m'enfermais dans le salon des stucs⁴⁷⁹.

Desde su primera visita al palacio, el espejo ha ejercido un notable embrujo en el narrador-protagonista. Las denominaciones que le atribuye ponen de manifiesto la condición de pasaje del espejo y, así, se referirá a él como *portique ouvert*⁴⁸⁰, *porte factice*⁴⁸¹, *fausse porte*⁴⁸², *grande porte en glace*⁴⁸³, *porte magique*⁴⁸⁴. Su mirada escudriña a través del espejo, sintiendo una atracción que le absorbe hacia otro tiempo, señalando así la importancia del pasado para este acceso a la alteridad:

⁴⁷⁹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 104-105.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 117.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 120.

Seule la grande glace, debout en son encadrement de marbre jaune, y opposait sa surface métallisée, froide et étrangement réfractaire... Elle se dressait comme un portique ouvert sur un autre monde et, dans un songe réel, on y apercevait, en une perspective inverse, ce même salon de stuc, avec ses mêmes arabesques et ses mêmes figurines, mais situé dans un lointain séculaire, dans un recul inaccessible et mystérieusement nocturne⁴⁸⁵.

Todo parece estar preparado para el acceso a la alteridad. El gran espejo colocado en la sala de los estucos del palacio representa dicho acceso:

Cette quatrième porte factice se composait donc d'un grand miroir qui constituait par ses dimensions un chef-d'œuvre de l'industrie vénitienne. Avec le temps, il avait acquis un indéfinissable et admirable aspect d'eau profonde et comme souterraine et les images qui s'y formaient y prenaient une sorte d'obscurité crépusculaire, quelque chose de lointain et de mystérieux. Les lumières s'y reflétaient comme voilées. Tout y apparaissait grave et distant dans un recul d'un au-delà extraordinaire⁴⁸⁶.

El espejo le enfrenta con su identidad. Una identidad que se construye a partir del reconocimiento de su otro *yo* del pasado. Esta verdad va penetrando poco a poco en el protagonista que se contempla obsesivamente en el espejo, hasta que tiene lugar el “acontecimiento”, su reflejo desaparece. El espejo no muestra ninguna presencia humana: “ La glace, qui m’offrait en leur lointaine exactitude tous les objets environnants, ne me présentait pas mon image ”⁴⁸⁷.

Y un poco más adelante : “ le miroir ne tenait pas plus compte de moi que si je fusse devenu une ombre inconsistante, transparente et immatérielle ”⁴⁸⁸.

El narrador sabe de la importancia de este hecho; además el pasaje muestra la importancia del idealismo de Régner, así este acceso a la alteridad va unido a las teorías sobre el acceso a la auténtica realidad, de la que todos conservamos destellos:

Et pourtant il me fallait bien reconnaître que j’étais devenu soudain un être exceptionnel et que cette journée, qui m’avait semblé pareille à toutes les autres, marquait mon entrée dans une existence paradoxale, comme si cette porte de miroirs eût été l’emblème de l’arcade magique par où l’on pénètre dans le monde du mystère et de l’inexplicable, au seuil duquel je me trouvais maintenant, sans que rien eût paru m’y prédestiner jamais⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 88.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 118.

Al mismo tiempo que su reflejo desaparece, una imagen diferente a la suya va dilucidándose en el espejo. Este personaje pertenece a la época añorada del narrador, la Venecia dieciochesca de las máscaras y del carnaval:

au fond du salon des stucs reflété, une forme se distinguait, forme encore incertaine et comme vaporeuse, mais qui n'était pas la mienne, car elle se déplaçait tandis que je demeurais immobile. Cette forme humaine remplaçait mon image absente ; je m'en rendais mieux compte à mesure qu'elle se faisait plus distincte. Peu à peu, elle le devint assez pour que je pusse distinguer le personnage qui m'apparaissait ainsi. Enveloppé d'un long manteau, il portait un tricorne, avec des culottes courtes et une perruque, mais son visage n'était pas visible. Une sorte de brume le couvrait, tandis que le reste du corps se dessinait assez fermement en grisaille. L'homme se tenait debout dans l'attitude de quelqu'un d'indécis. On eût dit un voyageur rentrant chez lui après une absence. Tout à coup, il fit un geste et porta la main à son visage. Je m'aperçus alors que ce que je prenais pour une brume était un de ces masques de carnaval dont usaient les Vénitiens de jadis ; mais sous ce masque, avant qu'il l'eût enlevé, j'avais déjà deviné mon visiteur nocturne. Ne devais-je pas, en effet, m'attendre à sa venue, annoncée par maints indices ?⁴⁹⁰.

El protagonista se acerca al espejo para contemplar a Vincente Altinengo, su doble ideal : “ Nos visages se touchaient presque, nos yeux s'attiraient avec une curiosité infinie, nos mains se cherchaient ”⁴⁹¹.

Como dice el narrador, la única separación entre ellos es una fina lámina que debe romperse para que se produzca la fusión: “ Je le voyais à présent de tout près. Pendant des heures, nous nous observions face à face. Seule cette mince feuille de verre s'interposait entre nous et nous sentions qu'elle ne tarderait pas à se briser, car il fallait qu'elle se brisât. C'était l'événement nécessaire, certain, inévitable ”⁴⁹².

El narrador está preparado para ese acceso, ha alcanzado el punto necesario en la exploración de su identidad y está por lo tanto capacitado para aceptar la alteridad que representa Vincente Altinengo y la Venecia del siglo XVIII:

Et, de soir en soir, l'événement inévitable devenait plus imminent. Il était ma seule pensée et m'occupait tout entier. J'oubliais complètement tout ce qui n'était pas Altinengo. Je m'oubliais moi-même. Si l'on m'eût demandé pourquoi je me trouvais à Venise, au fond de ce vieux palais, quelles circonstances de ma vie m'y avaient amené, je n'aurais certainement pas su que répondre⁴⁹³.

⁴⁹⁰ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 121-122.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 128.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 129.

El espejo representa en este relato el umbral que conduce a la alteridad manifestada pero no es el único elemento. Junto al espejo en este relato encontramos otros dos símbolos que enriquecen y completan la significación del espejo: el busto del Museo Cívico y el retrato de Vincente Altinengo. Ambos elementos serán analizados en el punto siguiente.

1.2.5. *La courte vie de Balthazar Aldramin, vénitien*

Como hemos analizado anteriormente, Balthazar Aldramin ha partido de Venecia y ha iniciado una búsqueda iniciática que le llevará a un cara a cara con su identidad. Los diversos recorridos laberínticos que acomete el protagonista desembocan en el comedor del palacio del senador Baldipiero. Este comedor aparece tres veces en el relato; en cada ocasión, Balthazar Aldramin se enfrenta a su identidad, que se va modificando conforme su yo se va transformando⁴⁹⁴.

La primera ocurrencia tiene lugar después de la prueba del laberinto. En la cena en la que el senador Baldipiero le hace la extraña propuesta. En esta ocasión Balthazar está todavía en una primera etapa de configuración de su yo, una etapa marcada por los instintos primarios y por la máscara.

La propuesta y la conducción hasta los aposentos parecen venir de varios seres, como si su tío se hubiera multiplicado, y cada una de las imágenes reflejadas en el espejo fuera el auténtico senador Baldipiero. La oposición entre la presencia de uno, marcada por los pronombres *je* y *moi* y de varios, evidenciada por la elección de *on*, resulta reveladora. Su identidad como Balthazar Aldramin se enfrenta cara a cara con la

⁴⁹⁴ “ Ce lieu symbolise non pas la conscience de soi, mais la perte de ce que l'on croit être sa propre identité, perte précédant la découverte de sa personnalité profonde. À l'issue du labyrinthe, alors que l'on espère légitimement une rencontre avec soi, on se rend compte s'être encore davantage perdu ”. Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 274.

alteridad representada por su tío, que no es sino la imagen envejecida de Balthazar Aldramin:

On l'eût dite venue de très loin et appartenir, non plus à lui, mais à chacun des Baldipiero que j'apercevais autour de moi dans les nombreuses glaces environnantes. J'éprouvais un étonnement dont je me rendais mal compte et qui venait sans doute de l'étrange proposition qu'on me faisait. [...] Tous les Baldipiero éparés dans les glaces se levèrent en même temps que moi, mais il n'y en eut qu'un qui me prit par la main et sortit avec moi de la salle des miroirs⁴⁹⁵.

De todos los reflejos, sólo uno le coge de la mano, el que conduce a ambos a un final trágico, a manos de la mujer misteriosa.

El senador es el primero que sufre el destino trágico y este hecho supone una anticipación de lo que le ocurrirá a Balthazar Aldramin. El tío avisa a Balthazar de su final inminente a manos de la desconocida. Tras la muerte de Andrea Baldipiero, la *villa* y todo lo que contiene pasan a manos de Balthazar Aldramin.

Aldramin, cansado de vagar y necesitado de una vuelta a sus orígenes, decide hacer un alto en el palacio Baldipiero antes de volver a Venecia. Dos son los lugares mencionados en esa parada –los dos espacios significativos del relato- el comedor de los espejos y la habitación en la que ha forzado a la desconocida:

Je parcourus les appartements, précédé des serviteurs nègres, qui en ouvraient devant moi toutes les portes ; mais, parmi tous, je ne pus reconnaître celui où j'avais passé la voluptueuse et dangereuse nuit dont le vieux sénateur m'avait annoncé par sa lettre les périlleuses conséquences. Partout le soleil entraît par les vitres des fenêtres ; partout régnait un même air d'ordre et de paix. Je me fis servir à dîner dans la salle des miroirs. Je me demandais si toute cette histoire n'avait pas été une illusion nocturne due au vin de Genzano. La lettre même du sénateur n'était-elle pas, elle encore, une suite de cette plaisanterie ?⁴⁹⁶.

Balthazar no es capaz de reconocer dicha habitación. Este hecho refuerza la hipótesis de que este personaje no avanza lo suficiente, no reconoce los hechos y por lo tanto tampoco acepta su identidad. Así, en el comedor de los espejos, duda de la aventura así como de las advertencias de su tío.

⁴⁹⁵ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., pp. 195-196.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 212.

Balthazar volverá al comedor de los espejos una vez más, y será el momento en que se cumpla su destino. Los acontecimientos que tienen lugar en la villa del senador están siempre bajo el influjo de las luces y de las sombras, de la máscara y de lo que se esconde bajo ella. El reflejo especular configura y vehicula la progresión de los acontecimientos. Así, la imagen de la prisionera reduplicada insistentemente –“ Ma prisonnière sembla bientôt accepter si bien sa condition que je cessai de la tenir enfermée. La salle des miroirs répéta en ses glaces innombrables sa grâce et sa beauté ”⁴⁹⁷- insiste en la importancia que va a jugar este personaje en el desenlace de la historia.

La imagen de esta mujer misteriosa será el motor que mueva la conducta de Balthazar Aldramin y condicione su visión a partir de la carta de Andrea Baldipiero a su sobrino. En este sentido, los momentos finales de Balthazar Aldramin inciden en la importancia de la luz, en el sentido de conocer y desconocer. La oscuridad simboliza el desconocimiento de Balthazar, su falta de autoconciencia que le lleva a la muerte. Balthazar Aldramin tiene que pagar su falta porque conscientemente elige permanecer en la oscuridad:

Vous étiez en masques et formiez une belle carrossée. Je vous promenai partout pour vous montrer les apprêts de la fête. Il devait y avoir un bal aux girandoles dans la grotte de rocaïlles, et un repas servi dans la salle des miroirs. Nous nous y rendîmes pour en essayer l'éclairage. Je tenais le bras de Leonello. Il riait en s'éventant de son masque de carton. J'ordonnai aux valets de fermer les fenêtres et d'abaisser les rideaux afin de produire une obscurité parfaite et qu'on pût juger de la clarté des lustres. Nous étions dans l'ombre, car il faisait entièrement noir en ce moment. Je criai à mes gens de se hâter d'allumer afin de ne nous point laisser ainsi plus longtemps, quand je sentis quelque chose de froid et d'aigu pénétrer ma poitrine et m'atteindre au centre de ma vie, et j'eus ma bouche pleine de sang...⁴⁹⁸.

El destello final, la luz deseada en el último momento no cambia nada. Ha llegado demasiado tarde. Los espejos reflejan los rostros de sus siete amigos y, al

⁴⁹⁷ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 204.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 216.

mismo tiempo, su cadáver multiplicado⁴⁹⁹. Sólo hay un Balthazar Aldramin, así como sólo hay un asesino. Balthazar comprenderá esta verdad con su muerte :

Un malaise silencieux nous étreignait et, n'osant nous regarder en face, déjà nous espionnions nos regards dans les glaces qui reflétaient et multipliaient nos visages autour du corps inanimé de Balthazar Aldramin : ses cadavres, divers en plusieurs miroirs, semblaient accuser chacun de nous⁵⁰⁰.

La revelación del asesino contiene los mismos elementos. La noche esconde, oculta la verdad; un fuego encendido da paso a la luz que descubre y aclara, que desvela la realidad:

Une torche près de s'éteindre brûlait encore au ras du sol, où elle avait été enfoncée. Elle éclairait les troncs rougeâtres : à l'un d'eux une forme nue était attachée. C'était Leonello. Un souffle de vent ranima la torche. C'était bien lui. Son corps blanc se détachait en lumière sur le fond d'ombre ; mais était-ce une illusion nocturne ou quelque prestige singulier ? Ce corps était le corps d'une femme ; et pourtant c'était bien Leonello. Il avait le visage détourné et je n'en voyais que la nuque et ses cheveux ras ; et pourtant, c'était bien Leonello. Je l'aurais reconnu à sa main, et la sienne se crispait, petite et fine, contre l'écorce.

Une femme ! Et je sentais sourdre et s'éveiller en moi une cruelle et soupçonneuse surprise. Une femme !... Mais, alors, ce déguisement, ce secret ? Une femme !... Leonello était une femme ! Le coup de poignard, la blessure rouge, Aldramin...

La torche s'éteignit brusquement. Le bâillon me serrait la bouche, mais les pensées s'agitaient en moi. Elles y naissaient confuses et incertaines et s'éclaircissaient peu à peu. La vérité m'apparaissait et il me semblait qu'Aldramin me contait ce que je vous ai répété⁵⁰¹.

El fragmento se construye a partir de los contrastes entre los vocablos que inciden en la luminosidad –*torche, brûlait, éclairait, rougeâtres, blanc, lumière*- y los que denotan oscuridad –*s'éteindre, ombre, nocturne*-. Este balanceo traduce las dudas del narrador que se plasman con claridad en la pregunta de estructura binaria que además contiene los términos *illusion* y *prestige* que hacen alusión a la idea de reflejo engañoso. Las palabras finales del narrador revelan la importancia del conocimiento, de la aceptación de la culpa.

⁴⁹⁹ “ Au centre du labyrinthe, celui qui n'a pas pris la fuite se trouve devant sa propre image. Cette image n'est pas un double exact de lui-même, mais une représentation. Autant d'images diverses, autant de révélations sur sa propre identité que de regards jetés au miroir ”. Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 273.

⁵⁰⁰ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, *Op. Cit.*, p. 218.

⁵⁰¹ *Ibid.*, pp. 223-225.

1.2.6. *La maison magnifique*

Mme de Sérences ha apostado su alma y la ha perdido, el narrador ha construido una casa para albergarla. Esta casa se eleva siguiendo una estructura laberíntica, como hemos visto, en la que el interior supone el reflejo del exterior. De esa manera, el relato avanza insistiendo en el reflejo, en la imagen especular⁵⁰². Los pasillos están recubiertos de espejos que según la creencia popular atrapan el alma de quien se contempla:

Il fallait que toutes les clés fussent à toutes les portes, les appliques aux murs, chaque chose à sa place dans sa perfection et sa minutie, avec les vins et les fruits servis sur la table et partout les miroirs que j'avais voulus nombreux et beaux pour refléter au passage le sourire divin, la chevelure nocturne et le port gracieux de l'incomparable Madame de Sérences dont la mystérieuse beauté allait se voir en eux, une fois, et pour jamais !⁵⁰³.

A través de estos espejos y de su propia imagen reflejada una y otra vez, Mme de Sérences avanza hasta el encuentro con su yo profundo : “ Tous les miroirs la virent certes et l'un d'eux la refléta nue et garde à jamais, en son cristal, l'image invisible de celle qui, contre moi, avait joué et perdu son ombre ”⁵⁰⁴.

Su alma se quedará para siempre custodiada en dicha morada a la que nadie, ni siquiera el propio narrador tiene acceso, y de la que Mme de Sérences tampoco podrá salir. Así, la imagen verdadera de Mme de Sérences quedará allí para siempre:

J'ai construit, pour en garder l'image à jamais, la maison magnifique : un des miroirs conserve en son cristal le reflet invisible sur lequel les portes se sont closes pour toujours. Elles ne se rouvriront pas pour moi et le merveilleux secret retournera avec la ruine du lieu qui le contient à l'éternelle poussière où vont les êtres, les choses et leurs ombres⁵⁰⁵.

⁵⁰² Bertrand Vibert realiza un análisis de la imagen especular simbolista en este relato en *Contes symbolistes*, *Op. Cit.*, pp. 327-332, y en *Poète, même en prose*, *Op. Cit.*, pp. 232-238. Para Vibert este cuento “ appartient donc à la famille des contes-aux-miroirs, mais aussi à celle –plus prestigieuse encore– des récits qui créent le vertige spéculaire”. Bertrand Vibert, *Contes symbolistes*, *Op. Cit.* p. 328. Junto a *La Maison Magnifique* el autor también menciona *La dame de sept miroirs* y *L'Entrevue*. Remitimos también al artículo “ L'Entrevue ’ ou la transparence du fantastique ” de Michel Viegnes en *Henri de Régner tel qu'en lui-même enfin ?*, *Op. Cit.*, pp. 113-125.

⁵⁰³ Henri de Régner, *La canne de jaspé*, *Op. Cit.*, p. 117.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

Queremos insistir en la *portée* simbolista de este relato, como hemos hecho en otros casos⁵⁰⁶. El reflejo conservado en el espejo no es sino la esencia de Mme de Sérences expresada en el relato por la imagen del alma.

El espejo en Henri de Régnier es un símbolo que revela la dualidad. El idealismo estético del autor refuerza las dicotomías propias de este elemento. Así, aparece insistentemente un juego entre realidad/ilusión, alma/cuerpo, material/inmaterial, terrestre/ideal.

Pero el espejo no es el único elemento que nos conduce a la alteridad manifestada, en ocasiones:

À l'issue du labyrinthe, on ne trouve pas toujours en face de soi une pièce de miroirs. Le parcours mène parfois à un cadre, un portrait oublié, une fresque à demi effacée et dont les traits légèrement gommés ou mal éclairés deviennent vivants ou se muent jusqu'à ressembler aux traits de celui qui regarde. Ces portraits venus du passé sont l'image morte du présent des personnages⁵⁰⁷.

1.2.7. Conclusiones parciales

El espejo representa el segundo estadio en el proceso de asunción identitaria. En este sentido, hemos mostrado cómo el espejo refleja nuestro alma y encarna, para los simbolistas, el símbolo que permite leer las correspondencias entre el mundo exterior y nuestra identidad.

En los relatos que hemos analizado en este apartado, el espejo ha venido precedido por un recorrido a través del laberinto. Así, en *Le jet d'eau*, en el que la fuente es la imagen que ha adoptado el espejo. La fuente ha puesto al protagonista cara

⁵⁰⁶ “ Le miroir vénitien influence la réalité à un autre niveau de transformation : le reflet, “ devenu fenêtre ” offrant l’illusion absolue de la réalité, sert de base à la construction d’une nouvelle réalité, certes proche de son original et se faisant d’autant plus trompeuse, et conduit dans la profondeur de l’imagination d’où certains n’arrivent plus à s’évader ”. Marina Krasnova, *Op. Cit.*, p. 162.

⁵⁰⁷ Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 276.

a cara con el amor perdido, símbolo del encuentro con el otro que no ha sabido asumir. *Les dîners singuliers*, segundo relato analizado, representa la plasmación de los ideales simbolistas de Henri de Régnier. El protagonista ha recorrido los pasillos del palacio con la lámpara de Psique; cuando llega al espejo, su reflejo le devuelve su interioridad y no su imagen exterior, material. En *Le récit de la dame des sept miroirs*, la protagonista de este relato se ha refugiado en su mundo interior. La sala central de su casa está revestida de siete espejos que le han mostrado la complejidad de su identidad. Sólo podrá acceder a la alteridad si es capaz de superar sus miedos y asumir sus deseos ocultos. El análisis de *L'Entrevue* en este apartado se ha centrado en el gran espejo que preside la sala de los estucos. Este espejo representa la puerta para alcanzar la alteridad y ha mostrado al protagonista el reflejo de su identidad del pasado. Para poder acceder, el protagonista necesita deshacerse de su identidad del presente, marcada por la enfermedad y la infelicidad. El espejo, como vemos, es un símbolo rico y de enorme complejidad, rasgo que hemos apreciado también en *La courte vie de Balthazar Aldramin, vénitien*. La aparición del espejo en este relato ha servido para confrontar a Balthazar con su reflejo, representado por su imagen y por la imagen de su tío. Este hecho es un aviso para Balthazar pero que, desgraciadamente para él, no es capaz de descifrar. La multiplicación de la imagen de la mujer que provoca su muerte indica la importancia de la negación de la culpa por parte de Aldramin. El último relato de este epígrafe, *La maison magnifique*, nos ha mostrado asimismo el carácter simbólico del espejo. El alma de Mme de Sérences perdurará a lo largo del tiempo en el espejo. El envoltorio material, su cuerpo, perecerá; pero su identidad se conservará.

El espejo en estos relatos ha revelado las concepciones simbolistas de Henri de Régnier; así, el espejo es tanto símbolo de identidad como símbolo del ideal.

1.3. Máscaras

La máscara, entendida como símbolo y no únicamente como objeto físico que sirve para cubrir el rostro, se erige en elemento esencial en la época fin de siglo. En este periodo de dicotomías –natural/artificial, realismo/idealismo, existencia/esencia-, la máscara se sitúa en el eje central de la problemática de la identidad y de la alteridad.

Le masque se trouve en effet à un point critique vers lequel convergent les quêtes essentielles d'une humanité dérobée : l'être, le paraître, la présence, la représentation de l'homme et de la divinité dépendent du masque. Sa force ambiguë repose sur sa capacité unique de couvrir la face et de découvrir la personnalité de celui qui le porte, lui frayant un chemin vers son être profond. Masquer et démasquer, cacher et révéler, libérer et posséder, faire naître et grandir, grâce à l'initiation, préserver pour l'éternité ou conduire à la mort pour ainsi accéder à la renaissance, voici les fonctions essentielles de ces doubles du visage⁵⁰⁸.

Henri de Régnier, hijo de esta época, participa, como ya hemos resaltado a lo largo de este estudio, de esta misma preocupación. Su vida y su obra se edifican sobre el signo de la máscara.

Le masque, c'est le faux, l'artifice, ce qui, par nature, n'est pas naturel. Cet attrait pour le masque qu'éprouve Régnier est caractéristique de la littérature et des milieux littéraires de la fin du dix-neuvième siècle, milieux dans lesquels l'apparence était privilégiée sur l'essence. Donner de la valeur à ce qui est fabriqué et rejeter ce qui est naturel, c'est mettre en péril l'ordre du monde et poser la question de la vérité⁵⁰⁹.

Sus reflexiones personales revelan constantemente el dolor de Henri de Régnier, que presenta en su vida social no la verdad, sino la apariencia. Mucho se ha comentado también sobre el uso del monóculo, complemento en desuso y snob, pero que cumple también una función de distanciamiento de esa sociedad en la que no encuentra su sitio. Régnier, hombre tímido y atormentado, se esconde bajo la máscara, su auténtica esencia está en sus escritos íntimos, en su obra literaria: “...vivre le plus possible en soi-même

⁵⁰⁸ Yvonne de Sike, *Les masques : rites et symboles en Europe*, París, La Martinière, 1998, p. 146.

⁵⁰⁹ Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 286.

et ne livrer aux relations amicales que son extériorité, sa main, son cœur si on veut, mais jamais ne dire un mot de l'intime et du sacré de *Soi* ”⁵¹⁰.

Así pues, la máscara, asociada en origen⁵¹¹ a los ritos de iniciación, religiosos y funerarios, está intrínsecamente unida a la idea de ser y parecer, a la representación⁵¹². En este sentido, su paso al teatro no es sino una evolución natural. Plenamente constatada desde la Antigüedad clásica, la máscara va a designar no sólo la parte del vestuario de los actores que se colocaban en el rostro sino, también y por extensión, los personajes que portaban máscara⁵¹³ –por ejemplo los tipos de la *Commedia dell'arte* se llaman *masques*. Este término hace referencia asimismo al disfraz y a las mascaradas.

En gran parte de los relatos de Henri de Régnier, fundamentalmente en aquellos cuya acción tiene lugar en Venecia, la máscara aparece unida al carnaval veneciano o a los personajes de la *Commedia dell'arte*, representados a través de marionetas.

La vérité se cache derrière le masque, comme la véritable Venise, celle que recherche Henri de Régnier. Mais Venise porte alternativement plusieurs masques : masques de théâtre, masques d'un carnaval interminable, masques superposés ou masques de mort. Ces masques ont des fonctions diverses et parfois opposées. Si le masque vénitien sert généralement à cacher ; il peut également servir à montrer. Le langage des masques est un langage symbolique⁵¹⁴.

Es el caso por ejemplo de *Manuscrit trouvé dans une gondole* de *Les bonheurs perdus* o *La courte vie de Balthazar Aldramin Vénitien* de *Les Amants singuliers*. En

⁵¹⁰ Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits, Op. Cit.*, vendredi 27 juillet 1888, p. 135.

⁵¹¹ Aconsejamos la consulta de la obra de Jean-Louis Bédouin, *Les Masques*, París, Presses Universitaires de France, 1960.

⁵¹² “ Cacher pour mieux démontrer, dire l'indicible, exhiber l'invisible, révéler le secret, faire outrance à la pression sociale, tel est le jeu des masques. Leur pouvoir est incommensurable : assimiler l'homme aux dieux, préserver la jeunesse éternelle au-delà de la mort, faciliter l'initiation et les rites de passage, faire avancer le temps et assurer sa régénération. Depuis l'aube de l'humanité, les masques assurent ces fonctions et fascinent les hommes par leur caractère éternel, insoumis et subversif. Magnificence ou affranchissement du moi, le masque aide à traverser les frontières des apparences pour accéder au réel comme au divin.

Visage couvert, visage à découvert, les masques sont toujours présents pour mettre en scène l'ambiguïté ”. Yvonne de Sike, *Op. Cit.*, p. 11.

⁵¹³ “Máscara, además, puede ser no solo el objeto que cubre, en todo o parte, la cara del actor (o por extensión remitir a la estrecha relación del intérprete con su papel) sino también puede significar metonímicamente el empleo de trajes singulares o aparatosos que permiten hacer irreconocible la propia identidad y asumir otra”. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato (coordinadora), Madrid, Visor Libros, DL 2011, p. 15.

⁵¹⁴ Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 283.

ellos encontramos la referencia a los tiempos de la Serenísima República veneciana en los que se podía disfrutar plenamente de los placeres de la vida sin miedo a transgredir las convenciones morales y sociales⁵¹⁵. En esta línea, el traje tradicional veneciano –con la máscara, la *bauta*, la capa y el tricornio- son elementos esenciales⁵¹⁶.

Merece la pena destacar la obra *Les Esquisses Vénitiennes*. En gran parte de los relatos que componen esta compilación, cuyo hilo conductor es Venecia, las costumbres venecianas y las máscaras de la *Commedia dell'arte* están siempre presentes. Así en *L'Encrier rouge*, el narrador revive el pasado de Venecia enfundado en el traje tradicional veneciano; *Le portrait* y *L'Éléphant* describen sendos cuadros en los que están representados personajes venecianos vestidos también con el traje tradicional; *La tasse* está decorada con las *masques* de la *Commedia dell'arte*; *Palais à vendre*, antiguo palacio veneciano contiene en su interior una joya a los ojos del narrador, un teatrillo de marionetas, que presenta graciosas recreaciones de los tipos de la *Commedia dell'arte*, y que recuerda mucho al que encontramos en *Marceline ou la punition fantastique*. Nos detendremos un poco más en los relatos *La Commedia* y *Masques*. El primero, dedicado y dirigido a Jean-Louis Vaudoyer, muestra claramente el valor simbólico de la máscara para Henri de Régnier⁵¹⁷. En este caso, la máscara está encarnada una vez más en las *masques* de la *Commedia dell'arte*:

⁵¹⁵ “ [...] les réjouissances masquées s'étalent à Venise sur plusieurs mois de l'année. Elles commencent en octobre avec l'ouverture des théâtres, s'interrompent pendant la période de l'Avent, et reprennent le 26 décembre, jusqu'à la *Sensa*, l'Ascension, après une pause pendant le carême et la semaine sainte. Le masque a vite pris à Venise la connotation de la licence, de la transgression et de l'égalité entre les classes sociales ”. Yvonne de Sike, *Op. Cit.*, p. 71.

⁵¹⁶ “ Dans cette ambiance de moquerie, de subversion et d'amusement généralisé vont naître, au XVI siècle, les personnages de la *commedia dell'arte*, héritiers de traditions bien enracinées dans la péninsule italique. On assiste peu après à l'apparition de la *larva*, le fameux masque vénitien fait de toile cirée noire ou blanche, complétée par la *bauta*, voile couvrant la tête et les épaules, le *tabarro*, large manteau, et le chapeau typique à trois pointes. Hommes et femmes, pauvres et riches, patriciens et étrangers endossaient ce costume, comme s'il pouvait assurer l'égalité des sexes, anéantir les différences d'origines, de pouvoir ou de foi. Cet emblème du carnaval historique de Venise s'est ensuite vu concurrencer par le domino aux losanges de soie multicolores, qui permet l'anonymat le plus complet, ce qui est par excellence l'effet recherché dans les déguisements vénitiens ”. *Ibid.*, p. 74.

⁵¹⁷ Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 288.

Ah les beaux masques ! Ils étaient comme les Majuscules enluminées et vivantes d'un alphabet dont nous ne déchiffrions guère les autres lettres, tandis que celles qu'ils figuraient nous devenaient, à leur seul aspect, facilement lisibles. Chacun d'eux, en effet, ne représente-t-il pas quelque chose d'invariable et de traditionnellement convenu ? N'ont-ils point une valeur de symboles parlants ? Admirables masques, ils n'ont qu'à se montrer pour qu'on les sache tout entiers ! ⁵¹⁸.

Masques hace eco a *La Commedia*, Régnier escribe casi de manera idéntica los mismos propósitos, dejando claro de esta manera sus ideas más profundas con respecto a la máscara, así:

Ne sont-ils pas les majuscules enluminées et vivantes d'un alphabet dont nous ne déchiffrons guère les autres lettres, tandis que celles qu'ils figurent nous deviennent lisibles à leur seul aspect ? Ne sont-ils pas des signes parlants ? Ah! les beaux masques ! Ils n'ont qu'à se montrer pour qu'on les sache tout entiers ! Toute la vie s'exprime en eux. Ils en sont la caricature et l'arabesque. Ils sont tous les hommes. Ils sont le paresseux, le gourmand, le lâche et l'orgueilleux, le fanfaron et le rusé⁵¹⁹.

La máscara está en consonancia con las ideas estéticas del simbolismo y, por supuesto —como hemos visto en *La Commedia* y *Masques*-, de Régnier: “ Le masque cache la vérité, mais il prouve aussi par sa présence que la réalité qui s'offre directement aux regards n'est que supercherie, qu'il existe une vérité cachée et qu'il suffit de soulever le masque pour la voir ”⁵²⁰.

La máscara es un símbolo que nos lleva a la exploración de la interioridad. *Yo y Otro, identidad y alteridad* conforman nuestra conciencia profunda⁵²¹. Los relatos que vamos a analizar en este punto se inscriben en la órbita de la máscara. Así, esta servirá para esconder una identidad no aceptada y, al mismo tiempo, para revelarla. La problematización de la identidad puede hacer peligrar el encuentro con la alteridad.

⁵¹⁸ Henri de Régnier, *Esquisses Vénitiennes*, *Op. Cit.*, p. 94.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁵²⁰ Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 283.

⁵²¹ “ Ainsi, le sobre masque vénitien est d'abord un outil servant à cacher. Cacher pour mieux imaginer ou pour pouvoir sous le couvert de l'anonymat se livrer à toutes les intrigues de la vie. Le masque est un élément artificiel que l'on pose sur son visage pour dissimuler sa vraie nature et se réinventer un faux visage aux allures de vérité. Il s'agit alors de comprendre si le masque porté en société cache la vérité d'un visage nu et si la personnalité de celui qui porte le masque n'est pas plutôt dans le morceau de carton que dans sa propre chair ”. *Ibid.*, p. 284.

Los ejemplos expuestos no son excepción en Régnier, constituyen bien al contrario una constante en la obra de este autor. El trabajo que nos ocupa se limita a la narrativa breve, pero podemos encontrar este símbolo en cualquier de sus producciones. Sirva de ejemplo este fragmento del poema “ L’arrivée ” de la colección *Tel qu’en songe*:

Surgi de ton sommeil, à son tour, qu’il se lève
Celui qui dort en toi, pour déchirer la nuit,
En sursaut du suaire ou d’un geste de glaive.

Du fond de son sommeil, à son seuil, qu’il ait lui
L’emblème véridique à travers le mensonge
D’avoir été cela de n’être pas que lui.

Fleurs à la chevelure ou serpent qui la ronge,
Que la Tête sourie ou saigne sur l’écu ;
Et dresse tel que toi, façonné de ton songe,

L’intérieur Destin que tu n’as pas vécu⁵²².

La máscara adopta muchas formas en la obra de Henri de Régnier. En este sentido, y aunque aparentemente puedan parecer ajenos a dicho símbolo, hemos querido agrupar en el siguiente apartado motivos que están, a nuestro entender, en la órbita de la simbología de la máscara. Así hablaremos en un primer tiempo de las representaciones icónicas –retratos y estatuas- para continuar con los maniqués y las marionetas.

1.3.1. Representaciones icónicas: Retratos y Estatuas

Las representaciones icónicas son una de las manifestaciones que adopta la máscara en la obra de Henri de Régnier. Comenzaremos el análisis por los retratos para continuar con el de las estatuas. La característica común en ambos casos es la

⁵²² Henri de Régnier, *Poèmes 1887-1892*, París, Mercure de France, 1897, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9672091n/f131.item.texteImage> [Consultado el 28/03/2018].

animación, ya sea del retrato o de un personaje de la escena pictórica, ya sea de la estatua. Esta animación parece ser real –algo propio de la escritura fantástica- de manera más clara en los relatos que se inscriben en la órbita de la narración fantástica más “clásica” –*Le portrait de la Comtesse Alvenigo*, *Le secret de la Comtesse Barbara*, *La femme de marbre*- y, de manera más ambigua, en aquellos relatos en los que la escritura fantástica se entreteje con la escritura simbolista fin de siglo, con las cuestiones de la identidad y de la alteridad siempre presentes, como es el caso de *Le pavillon fermé*, *Les dîners singuliers*, *Le récit de la dame des sept miroirs* y *Le Heurtoir vivant*.

1.3.1.1. Retratos

Los retratos o cuadros tienen una presencia abrumadora en la obra de Henri de Régnier, a pesar de que él mismo confiesa que no siente ninguna atracción por la pintura: “ La peinture, au fond, ne m’intéresse pas. Je suis peu sensible aux couleurs ; jamais un tableau ne m’a fasciné par son harmonie propre, il m’intéresse par ce qui est représenté. En tout, j’opère toujours sur des idées –idéaliste, me voilà tout ”⁵²³.

La pintura –en tanto que arte que pretende la reproducción de la realidad- no posee la capacidad de evocación que sí tiene, o debe tener, la literatura. Régnier habla de ilusión, de arte engañoso y esta idea, aunque parezca paradójica en boca de este autor, supone una traición a su ideal estético:

Quand je songe au réel effet que me produit la peinture, je suis forcé de constater l’incapacité qu’a cet art pour me charmer. Et je m’avoue le plus profond mépris que j’ai pour lui. [...] La peinture me semble tout à fait en dehors de la réalité. C’est une illusion. L’effet produit sur le cerveau reformulé sur la toile en tant que mémoire oculaire d’objets plutôt qu’en tant que reproduction intégrale des choses. [...] Le réalisme dans la peinture n’est qu’un peu moins bête que le réalisme dans la littérature⁵²⁴.

⁵²³ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits, Op. Cit.*, année 1887, p. 78.

⁵²⁴ *Ibid.*, année 1888, p. 120.

Por eso no es de extrañar que muestre sus preferencias por otro tipo de arte, muy en consonancia también con los gustos de la época fin de siglo. Los *bibelots*, las joyas, los objetos de cristal tienen esa capacidad de evocar, de sugerir, de acercarnos a lo inmaterial, a lo esencial:

L'autre jour, au Louvre, je remarquais mon goût pour la peinture diminué, remplacé par celui de la joaillerie, du métal travaillé, de la pierre rare employée. Certains objets de cristal ou d'or de la galerie d'Apollon m'excitent plus que n'importe quelle peinture. Je pensais cela devant certaines verreries légères ou solides, vases ou coupes, qui sont comme de la glace éternelle et ravissent par le contraste qui est en leur indestructible transparence⁵²⁵.

Sin embargo, este desinterés por la pintura, no impide a Régnier apreciar el arte de algunos pintores. Entre ellos, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes o Whistler, este último será el modelo para el personaje de Cyrille Buttelet⁵²⁶ de su novela *La Peur de l'Amour*. Junto a sus pintores predilectos declara su odio por Manet.

En la siguiente reflexión, Régnier reacciona negativamente, demuestra sus reservas ante su propio retrato, por una parte, por su timidez; por otra, porque el retrato parece desvelar su ser, con el que no está en consonancia. Con esta reflexión apreciamos, de puño y letra del autor, la relación que la pintura posee con el tema de la identidad y de la alteridad:

Lorsque B.⁵²⁷ a commencé mon portrait, voici ce que j'ai ressenti : d'abord, un sentiment vague de confusion, à l'investigation qu'il faisait de mon visage, et une sorte d'ennui à le lui livrer, nu, élémentaire en quelque sorte, dépouillé de ce qu'y ajoutent les variations de la physionomie, ensuite comme un regret de n'être pas très beau. Devant la toile : j'ai eu la vision d'un moi nouveau, de moi-même inconnu, et un moi qui, par un hasard de pose, m'est antipathique et désagréable⁵²⁸.

A pesar de que las confesiones de Henri de Régnier parezcan contradecirlo,

La peinture influence donc l'écriture de Régnier, elle est une de ses sources d'inspiration. Des peintres vénitiens du dix-huitième siècle dont on le voit traquer à Venise fresques, tableaux et

⁵²⁵ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits, Op. Cit.*, année 1898, p. 449.

⁵²⁶ El propio Henri de Régnier nos lo comenta en su artículo “ Sur Mallarmé ” (1923) en *Proses Datées*, París, Mercure de France, 1925, pp. 21-30.

⁵²⁷ La inicial B. corresponde a Jacques-Émile Blanche, pintor que conoce a través de Mallarmé como a Whistler. Blanche realizará tres retratos de Henri de Régnier, el primero en 1888.

⁵²⁸ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits, Op. Cit.*, année 1888, p. 120.

instants de vie aux peintres qu'il invente et fait vivre dans ses textes, sa Venise est une ville de peintres⁵²⁹.

Por ello, y sin que pueda extrañarnos, veremos de manera recurrente la aparición en sus relatos de las pinturas de Longhi o de Tiépolo. Nombres que parecen formar parte del decorado veneciano de Régnier siempre con la vista puesta en el siglo XVIII. Muchos de estos retratos representarán personajes de este período, como es el caso de Vincente Altinengo o de la Comtesse Barbara, por ejemplo. En numerosas ocasiones, además, las representaciones pictóricas recogen a los personajes enfundados en el traje veneciano tradicional, con la máscara, la capa, el tricornio y la bauta, por ejemplo, la comtesse Alvenigo. En este sentido, la cuestión de la alteridad y de la identidad aparece doblemente evocada.

La característica común de estos relatos es la animación de uno de los personajes del retrato⁵³⁰, para proteger su legado de una utilización perversa o de una obsesión compulsiva, como es el caso de *Le portrait de la Comtesse Alvenigo* y *Le secret de la Comtesse Barbara*⁵³¹.

Le pavillon fermé, el último relato que analizaremos en este epígrafe, muestra también una representación pictórica de un personaje del pasado, en este caso de la historia francesa. El cuadro ha sido realizado por un pintor del siglo XVII, La Tour. En este relato, sin embargo, el cuadro sirve de transmisor de los ideales simbolistas.

De esta manera, en los relatos que analizaremos a continuación:

⁵²⁹ Adeline Leguy, *Op. Cit.*, p. 28.

⁵³⁰ El motivo de la animación de un retrato ha sido altamente explotado por la narrativa fantástica del siglo XIX, ejemplos emblemáticos en la narrativa francesa serían algunos relatos de Théophile Gautier como *Omphale* o *La Cafetière*.

⁵³¹ “ De tous les objets *magiques* qui peuplent son univers imaginaire et y agissent, ils [les portraits] sont ceux auxquels le poète a le plus constamment recours. Rien de plus compréhensible : représentation d'un personnage appartenant d'ordinaire à une époque révolue, le portrait a, lui aussi, la fonction de double et sert à polariser la hantise du passé qui dirige le protagoniste. Il avertit ou menace ”. Mario Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double*, *Op. Cit.*, p. 67.

[...] la representación figurativa no es solamente una copia del aspecto del otro sino un proceso que de alguna forma logra encapsular también parte o todo su espíritu. Esta creencia, a su vez, descansa sobre la convicción de que hay una conexión intrínseca entre el mundo de la materia y el del espíritu. Así pues, el miedo a la representación figurativa proviene de creer que a una forma determinada le corresponde un espíritu determinado, es decir, que hay una conexión inherente entre la disposición material y el espíritu. Según se cree, dado un grado de realismo elevado, la imagen o la escultura del otro dejará de ser sólo material para incubar su ser⁵³².

1.3.1.1.1. *Le secret de la Comtesse Barbara*

Este relato muestra una serie de rasgos que lo vinculan con los cuentos fantásticos *à la manière de* Maupassant. Presenta como planteamiento inicial el relato de un loco. En este caso, el testimonio aparece como un manuscrito encontrado, por medio de una fórmula recurrente: la visita de un especialista a un hospital de enfermos mentales. Este científico consigue acceder a algunos documentos que dan cuenta de la salud mental de un interno.

Ce fut sans doute cette circonstance qui détermina l'aimable directeur de l'asile des aliénés, M. C., à me faire part de cette élucubration symptomatique. Il est vrai aussi que j'étais chaudement recommandé à M. C. et que l'enquête psychologico-médicale que j'étais venu poursuivre dans le " Manicomio " de Venise l'assurait de mes intentions. Il savait bien que je n'abuserais pas des confidences de son défunt pensionnaire. Aussi n'eut-il aucun scrupule à me laisser copier la pièce que l'on va lire et que je livre aujourd'hui au public⁵³³.

El narrador inicial del relato marco es un mero transmisor que se limita a traducir el manuscrito para que pueda ser conocido por el público: " Ce fut à la suite d'un de nos colloques de la terrasse que M. C. me communiqua le document que l'on va lire et que je recopie en le traduisant " ⁵³⁴. El relato marco sirve, pues, de justificación para la inclusión del relato-diario íntimo de un loco.

La localización espacial y temporal es precisa, como marca el canon del relato fantástico. En este caso, además, se insiste en la condición de Venecia como espacio

⁵³² Adrià San José Plana, "Las representaciones figurativas y la literatura fantástica", *Brumal*, Vol. V, nº 2 (otoño 2017), p. 269.

⁵³³ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 93.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 95.

idóneo para la manifestación de la alteridad, para la “pérdida” del sentido de la realidad. Perderse a sí mismo, a través de sí mismo, porque Venecia es “ la seule ville au monde où l'on puisse oublier à peu près complètement la vie moderne ”⁵³⁵.

El testimonio que vamos a leer narra la historia de un acontecimiento sorprendente, aparentemente imposible, y, sin embargo, supuestamente cierto, y que, además, no podemos verificar con nuevas aportaciones porque el personaje protagonista de los hechos acaba de morir. Esta estrategia ayuda a establecer el clima de incertidumbre y de duda propias de la narración fantástica y que determina todo el relato:

L'homme dont vous lirez plus loin l'étrange confession était de bonne famille vénitienne. Je dis était, car, au moment où j'eus connaissance du document en question, le rédacteur de ce curieux écrit venait justement de mourir, quelques semaines auparavant, à l'hôpital de l'île San Servolo où on le tenait enfermé depuis plusieurs années⁵³⁶.

El tema que sirve de trasfondo a toda la narración es la transmutación de los metales en oro, asociado a la cuestión de las sectas teosóficas del siglo XVIII y XIX, en boga a partir de Saint Martin y de Martinès de Pasqually entre otros.

Como es habitual en los relatos de Henri de Régnier –fruto probablemente de la fama de Hoffmann y del conjunto de románticos alemanes- este tipo de temática está asociada a Alemania. En este caso, es un alemán quien conoce el secreto de la transmutación: “ C'était un rapport des inquisiteurs, au sujet d'un certain aventurier allemand nommé Hans Glucksberger qui prétendait posséder l'art de la transmutation des métaux. Il était venu opérer à Venise au milieu du XVIIIe siècle, où il avait fait beaucoup d'adeptes ! ”⁵³⁷.

⁵³⁵ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 94.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁵³⁷ *Ibid.*, pp. 98-99.

El protagonista de la historia aparece dominado a partir de ese momento por una *idée fixe*. Se convierte en un devorador de obras de ocultismo: “ je me plongeai fiévreusement dans l'étude des ouvrages d'occultisme et des traités d'alchimie ”⁵³⁸.

Sus actos están motivados por esa “idea fija”. Así, la única solución para su situación será encontrar el rastro del ocultista y de sus seguidores para hacerse con el secreto de la transmutación:

À ce moment, une illumination subite me parcourut l'esprit. Les voûtes d'or de Saint-Marc se mirent à tourner sur ma tête et j'eus un éblouissement. Puisque ce merveilleux secret avait existé, pourquoi serait-il entièrement perdu. Il devait avoir eu des dépositaires. Il devait être possible de retrouver leurs traces, de parvenir jusqu'à eux, et d'en obtenir à mon tour la lucrative initiation⁵³⁹.

Esta obsesión le lleva a descubrir el personaje de la condesa Barbara Grimanelli, pupila y seguidora del ocultista alemán, y a formarse la idea que le llevará al internamiento. Para el protagonista de la historia, la única explicación posible para la riqueza y la prosperidad de la condesa y de su descendencia consiste en la posesión del secreto que él tanto anhela: “ Pour moi, il n'y avait pas de doute ; les prospérités soudaines de la comtesse Barbara étaient dues à la possession du secret merveilleux dont son petit-fils Odoardo devait être l'actuel légataire ! ”⁵⁴⁰.

El retrato de la condesa aparece a través de la representación pictórica. La pintura nos muestra un personaje duro, severo, que ostenta en su mano un documento cabalístico, la prueba que demuestra para el protagonista la veracidad de su idea. Este cuadro es esencial para la historia; la caracterización de la condesa, a partir de este retrato, es una anticipación de lo que ocurrirá después y resume el título del relato.

La escena del cuadro representa una partida de cartas. La condesa, en reina soberana, tiene en sus manos el poder de decidir, de cambiar, de dirigir. El juego representa la disimulación, la estrategia, el engaño:

⁵³⁸ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 99.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 100.

Ah ! cette comtesse Barbara, mais son visage m'était familier ! Je la revoyais, au centre de la composition où Longhi avait représenté divers personnages de la famille Grimanelli, assis à des tables de jeu. La scène était amusante et très vivante, avec ses figures de grandeur nature et son décor en trompe-l'œil. Au milieu des joueurs se tenait debout la comtesse Barbara. C'était une grande femme à l'air dur et hautain. Sa main déroulait un papier couvert de signes cabalistiques. Comment ces signes ne m'avaient-ils pas mis plus tôt sur la voie ?⁵⁴¹.

Esta primera aparición del cuadro, a modo de pincelada, sirve de preparación, anuncia sutilmente el acontecimiento fundamental: la escena es *très vivante* y las figuras tienen una *grandeur nature*. Con estos rasgos no puede sorprender que el cuadro se anime. La descripción de la condesa se completa con la segunda aparición del cuadro de Longhi:

Comme Odoardo tardait à paraître, j'eus le temps d'examiner l'ouvrage de Longhi. Un seul personnage m'intéressait, celui de la comtesse Barbara. Je fus frappé de son air de dureté et de menace. Sa main semblait serrer avec colère son grimoire, d'ailleurs sans signification, et vouloir le dérober aux indiscrets⁵⁴².

En esta ocasión, el acento está puesto en la actitud de la condesa, que parece saber que su secreto está en peligro y amenaza con sus gestos y su mirada al intruso que ha llegado para robar su conocimiento. La descripción de la actitud de la condesa supone otorgarle identidad. El narrador no percibe la representación como objeto sino como sujeto, que irá materializándose a sus ojos.

El relato está marcado por la obsesión desmesurada del protagonista. Cegado, no encuentra otra explicación a las riquezas repentinas de la familia Grimanelli que la transmutación. La locura aparece como resultado de una monomanía recurrente.

La obsesión le conduce a intentar robar la fórmula del “hechizo” de la transmutación, cueste lo que cueste, utilizando cualquier medio a su alcance por descabellado y brutal que parezca. El vocabulario utilizado por el protagonista incide en

⁵⁴¹ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 100.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 101.

la fuerza, la agresión y traduce, por lo tanto, la gradación en la obsesión del protagonista:

Pauvre Odoardo, ce n'était pas cela que je voulais de toi ! Ce qu'il me fallait, c'était le merveilleux secret de transmutation dont tu étais certainement possesseur, et j'étais bien résolu à l'obtenir de toi, de gré ou de force. Il ne me restait plus qu'à trouver le moyen de t'arracher par persuasion ou par violence la formule mystérieuse et souveraine !⁵⁴³.

El personaje idea un plan para robar el secreto. Está dispuesto a conseguirlo a cualquier precio. En su mente, está todo bien dispuesto, llegando incluso a considerar que Odoardo, descendiente de la condesa y víctima de su obsesión y de su planeada agresión, va a comprenderle y perdonarle:

Toutes mes dispositions étaient prises. J'avais dans ma poche un bâillon et de solides cordelettes et je n'avais pas oublié mon revolver. J'étais très calme. Une seule chose me préoccupait. Odoardo me recevrait-il dans son fumoir ou dans la galerie des fresques ? J'eusse préféré le fumoir, plus isolé, mais je saurais m'accommoder de la galerie. Quoi qu'il en fût, j'étais sûr de réussir. Odoardo ne m'opposerait pas grande résistance et, une fois son secret livré, il me pardonnerait même peut-être bien le sans-gêne de mon procédé⁵⁴⁴.

El cuadro toma vida, la condesa se acerca al narrador. El hecho de que, como ya hemos anunciado, desde la primera aparición del cuadro se haya aludido a la escena *vivante* y al tamaño de las figuras *grandeur nature*⁵⁴⁵ ayuda a asentar la veracidad del suceso:

Lentement, mais sûrement, dans la fresque où l'avait peinte Longhi, la comtesse Barbara s'animait d'une vie mystérieuse. Ce fut d'abord un doigt qui remua, puis la main, puis un bras, puis l'autre bras. Soudain, elle tourna la tête, elle avança un pied, puis l'autre. Je vis l'étoffe de sa robe s'agiter. Oui, la comtesse Barbara quittait la muraille où, depuis cent cinquante ans, son image immobile était demeurée prise sous les couleurs et les enduits. Et il n'y avait pas de doute possible. À la place qu'elle occupait dans la fresque une large tache blanche se dessinait. La comtesse Barbara venait défendre le secret pour lequel sans doute, jadis, elle avait vendu son âme au Diable. Maintenant, elle était à deux pas de moi. Tout à coup je sentis sur mon épaule sa main lourde et glacée, tandis que ses yeux me regardaient impérieusement et longuement⁵⁴⁶.

La animación de la condesa parece ocurrir a cámara lenta. El protagonista transmite cada detalle: primero un dedo, luego una mano, el brazo... y así hasta salir por

⁵⁴³ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 103.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 105-106.

completo del cuadro. El narrador-protagonista da credibilidad al acontecimiento, ya que parece contar con un testigo que asiste a esta animación, al igual que él. Este testigo es Odoardo, heredero de la familia Grimanelli. El narrador insiste en el carácter misterioso y aterrador del suceso, que deja paralizados a ambos personajes:

À mesure que je parlais, Odoardo devenait d'une pâleur livide. Il ne paraissait pas m'écouter et ses yeux demeuraient fixés sur un point de la muraille. Machinalement, je suivis son regard. Ce que je vis était si terrible que le revolver me tomba des mains et que je demeurai paralysé d'épouvante⁵⁴⁷.

Después de estos hechos, el protagonista es internado en el hospital psiquiátrico, en el que, según nos dice él mismo, finge su locura para escapar de la cólera de la condesa.

En este relato, la alteridad presenta un carácter fundamentalmente fantástico. La aparente animación de la figura de la condesa es posible porque su alma pervivía en el retrato. Asimismo, esta alteridad supone un peligro para la integridad del protagonista que parece esconder su auténtica conciencia identitaria bajo una máscara de locura.

1.3.1.1.2. *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*

El relato que vamos a analizar a continuación muestra algunas semejanzas con el cuento anterior. La narración se presenta como un relato narrado por un personaje, una variante de la técnica del manuscrito encontrado. De la misma manera, asistimos a la obsesión del protagonista ante la representación pictórica de un personaje histórico y la localización de los hechos en Venecia.

El preámbulo sirve de marco para presentar la historia y justificar la actitud y el *état d'âme* actual del narrador.

⁵⁴⁷ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 105.

Los rasgos propios de la estética fin de siglo están más marcados en este relato, desde la caracterización de los personajes como prototipos del héroe fin de siglo, hasta el gusto por los objetos raros y escogidos. En este sentido, el narrador ejemplifica maravillosamente la figura del esteta fin de siglo. M. de Valvic es un apasionado de arte y de literatura, un hombre refinado de carácter nervioso e hipersensible y que vive alejado del mundo. Esta caracterización recuerda mucho al personaje de Des Esseintes de *À Rebours*, aquejado del *Nouveau Mal de Siècle*:

C'était un homme d'une cinquantaine d'années, à cheveux grisonnants, de tournure élégante et de physionomie agréable. Son visage était avenant, mais un peu tourmenté. M. de Valvic devait être un nerveux et un sensitif. Cela se devinait à ses mains trop fines, trop longues, à ses yeux inquiets et tristes, mais cette nervosité devait être maintenue en des limites raisonnables par la bonne structure d'un corps vigoureux⁵⁴⁸.

La pintura aparece desde el inicio del relato, M. de Valvic asiste a una exposición de acuarelas y allí entabla una conversación con un personaje, de nombre desconocido, que se convertirá en su “confesor”. Las acuarelas se dividen en dos temáticas diferentes; por un lado, la representación de flores y por otra, diversas vistas de Venecia. La división de opiniones sobre sus preferencias son la justificación para el relato sobre Julien Dambrun, protagonista de la historia que M. de Valvic va a narrar.

Así, la presentación del escenario de los hechos, la ciudad de Venecia, se realiza a través de la pintura, lo que demuestra la importancia de la pintura en este relato. Desde esta primera aparición, Venecia se muestra como una ciudad misteriosa, fantástica que atrapa a sus visitantes:

mais je préférais ses vues de Venise. Elles m'avaient charmé. Il y avait des coins de canaux, des échappées de lagune, des façades de vieux palais rendus avec beaucoup de vérité. Je les avais contemplées longuement. Elles avaient réveillé en moi l'attrait qu'exerce sur mon esprit la ville mystérieuse⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., pp. 241-242.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 242.

El vocablo *charmé* afianza la interpretación de la doble condición de Venecia, ciudad de un encanto sin igual, pero al mismo tiempo ciudad que embruja, que atrapa, que subyuga por sus misterios.

Las acuarelas tienen un papel importante, parecen marcar el paso de la narración, dar el tono de lo que va a contarse. Las imágenes de las acuarelas cambian. Primero aparecen como algo delicado, agradable, atractivo: “ses fleurs sont charmantes. Voyez ce bouquet de pensées; l’arrangement, la couleur en sont délicieux. [...] C’était en effet un morceau d’un art délicat. [...] Certes les fleurs de Hurtaut me plaisaient”⁵⁵⁰.

Luego pasan a ser augurio de desgracia y de muerte como ocurre en la historia que vamos a leer: “Autour de nous, les fleurs de Hurtaut semblaient se faner en leurs cadres, et les aquarelles vénitiennes devenaient mystérieusement nocturnes”⁵⁵¹.

M de Valvic cuenta la historia de su amigo Lucien Dambrun. Ambos personajes comparten los rasgos prototípicos del hombre fin de siglo y además siguen la moda de visitar Venecia. El narrador insiste en su hipersensibilidad y su estado de agudeza nerviosa en la época. Esta caracterización predispone al protagonista a ciertos comportamientos y a aceptar ciertos hechos que en otras circunstancias no le afectarían:

Dans ce temps-là, je n’étais pas ce que je suis aujourd’hui. Ce n’est que par une volonté méthodique et constante que je suis arrivé à maîtriser mes nerfs. Dans ma jeunesse, j’étais fort impressionnable et c’étaient eux qui me dominaient. J’étais sujet à des crises de sombre mélancolie, à des vivacités, et à des abattements d’imagination singuliers, à toutes les excitations et à toutes les dépressions des nerfs⁵⁵².

En estas circunstancias el narrador conoce a Julien Dambrun, joven con el que comparte inquietudes y que, además, siente una atracción desmedida por el misterio y lo sobrenatural. Una vez más asistimos a la unión de fantástico y teosofía en Henri de Régnier.

⁵⁵⁰ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 242.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 244.

El narrador insiste en estos aspectos de la caracterización de Julien Dambrun que serán determinantes para la historia. En este relato no podemos hablar de personaje contrapunto como en otros casos, sino de complementariedad entre los personajes:

C'était un esprit curieux et sensible, mais bizarre et un peu déséquilibré. Amoureux du passé, il était également attiré par les questions métaphysiques. Grand amateur de bibelots, il avait aussi un goût très vif pour le surnaturel. Il mêlait l'érudition au mysticisme, s'intéressait à un point d'histoire et s'enthousiasmait pour une théorie philosophique. Il y avait en lui quelque chose d'instable et d'agité. Aimant la vie et le plaisir, il raffolait de contes fantastiques et d'histoires macabres⁵⁵³.

El narrador siente la presión y la influencia nefasta que ejercen sobre él, tanto su amigo como Venecia, que juega en este relato un papel destacado, erigiéndose también en un personaje *à part entière*:

Au bout de quelques mois, je m'aperçus que l'influence que Lucien Dambrun exerçait sur moi était déplorable. Le séjour de Venise agissait de son côté. Vous savez combien son silence, son mystère, sa configuration même, son climat, toute la rêverie romantique qu'elle contient sont puissants sur une âme, quelle fièvre et quel malaise elle y insinue sourdement, et vous pensez combien j'étais mal disposé à résister à cette pernicieuse contagion⁵⁵⁴.

Términos como *fièvre*, *malaise*, *pernicieuse contagion* insisten en el carácter de plaga, de enfermedad que tiene Venecia, que consigue obsesionar, obnubilar la conciencia de los que caen bajo su embrujo. El narrador recurre insistentemente a esta imagen, Venecia posee un carácter embriagador que anula voluntades –quizás Régnier está plasmando en parte su propia experiencia-. Venecia es una droga y el primer paso, como en cualquier proceso de desintoxicación, es reconocer el problema para luego poder luchar contra la adicción. El narrador consigue tomar la decisión de alejarse de Venecia que proporciona placer pero que es peligrosa: “ Ma volonté se désagrégeait peu à peu. Si bien qu'il me fallut faire appel à tout ce qui me restait d'énergie pour prendre

⁵⁵³ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 245.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, pp. 244-245.

un parti nécessaire, celui de quitter Venise au plus vite et de fuir son dangereux et délicieux sortilège”⁵⁵⁵.

La fuerza de voluntad que demuestra el narrador no acompaña a su amigo, que no atiende a razones, llegando incluso a molestarse ante los propósitos de M. de Valvic. Julien Dambrun es un adicto a Venecia, ha caído en sus redes y, en lugar de abandonarla, ha decidido instalarse en ella:

Lorsque je fis part à Lucien Dambrun de ma résolution, il n’y objecta rien, mais quand je tentai de lui persuader que l’existence que nous avions menée n’était pas bonne pour lui non plus, il se fâcha presque et il me dit assez sèchement que non seulement il n’était pas disposé à revenir avec moi à Paris, mais qu’il avait l’intention de se fixer définitivement à Venise. Il avait justement découvert un palais à vendre. Il allait l’acheter et s’y établir⁵⁵⁶.

Cada uno de los personajes lleva una vida diferente y, en cierto sentido, la narración parece contraponerlas. El narrador recupera poco a poco su existencia anterior y va sanando su hipersensibilidad. Julien Dambrun, al contrario, va hundiéndose poco a poco en su obsesión. Venecia y la casa van tomando el control de su voluntad:

Pendant que je tâchais de rétablir par une vie régulière et hygiénique mes nerfs ébranlés, - et il me fallut plus de deux années pour cela, - je reçus plusieurs fois des nouvelles de Dambrun. Les réparations du palais Alvenigo avançaient. Dambrun y avait retrouvé, sous le badigeon qui les cachait, d’anciennes décorations et il avait acheté chez les brocanteurs beaucoup d’objets et de meubles qui avaient appartenu jadis aux Alvenigo. Il me racontait certaines de ces trouvailles, qui étaient vraiment curieuses. Ainsi, il avait acquis à Padoue tout un mobilier en vernis-martin, qui avait été celui de la chambre de la belle comtesse Bettina et qui portait ses armes et son chiffre. Il avait également déniché un service de toilette de la même provenance⁵⁵⁷.

La personalidad de la antigua moradora de la casa obsesiona a Julien, le va poseyendo paulatinamente. La condesa Bettina Alvenigo es un personaje misterioso que desapareció sin dejar rastro y que se interesaba por la cábala. Julien Dambrun no puede dejar de investigar y de rodearse de objetos que le pertenecían o que, en todo caso, recrean la época en la que la condesa vivió:

⁵⁵⁵ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 245.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 246.

Aux Archives également, il avait mis la main sur un rapport de police qui relatait que la comtesse Alvenigo avait été enlevée par un seigneur autrichien et qu'on n'avait jamais retrouvé sa trace. Le policier attribuait cette disparition au Diable, car la comtesse sentait le fagot et s'occupait fort de cabale...

Mais ce n'était pas tout. Dambrun avait fini par découvrir un portrait de l'Alvenigo peint par Longhi. Il me le décrivait avec complaisance. Elle était représentée en costume de carnaval, avec la baïta de satin noir, une rose d'une main et l'autre tenant le blanc masque de carton⁵⁵⁸.

Los elementos que siembran la duda, el misterio, así como la intervención de lo maligno son puestos sobre la mesa de repente. Diversos muebles, un *service de toilette*, el informe policial que consigna la desaparición de Bettina Alvenigo y el elemento más importante para la continuación del relato: el retrato de la condesa pintado por Longhi y que reproduce a la condesa con un traje de carnaval, llevando los símbolos de la Venecia de esplendor: *la baïta y le masque*.

Después de un largo viaje, el narrador recibe la noticia de la muerte de su amigo Julien, que le ha dejado en herencia el palacio Alvenigo y un diario. A la lectura del diario, el narrador está convencido de la locura de su amigo:

Ce ne fut qu'en lisant ce journal que je compris ce qui avait causé la mort de mon pauvre ami. Oui, Lucien Dambrun était mort de Venise, mort de son sortilège, néfaste à un esprit comme le sien. C'était elle qui lui avait imposé la subtile folie dont il avait, jour par jour, consigné le progrès dans les pages troublantes que j'avais devant moi. Car c'est fou qu'il est mort en ce palais Alvenigo, mon pauvre ami Dambrun ! Son imagination malade y avait introduit une ombre dont la présence, peu à peu, fut mortelle à sa raison⁵⁵⁹.

El retrato de la condesa cobra cada vez mayor protagonismo, Julien Dambrun se obsesiona con el personaje y siente su presencia en cualquier lugar el palacio y a cualquier momento del día. La condesa ha "revivido", si no físicamente, cuando menos en espíritu:

J'ai dit présence, car ce fut bien par l'impression d'une présence, d'abord invisible, que commença son mal. Cela débuta par le sentiment qu'il n'était plus seul dans sa demeure. Quelqu'un y rôdait nuit et jour. Mille indices imperceptibles se réunirent pour lui en une secrète certitude. Tout y était pour ainsi dire en formation d'un fantôme. Peu à peu les apparences s'en dessinèrent... Oh ! ce ne fut d'abord qu'une vapeur incertaine, une forme, encore sur les confins

⁵⁵⁸ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., pp. 246-247.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 248.

du rêve et de la réalité, une ébauche transparente et impalpable. Oui, tout cela est noté avec précision dans les cahiers de Dambrun !...⁵⁶⁰.

Este pasaje recuerda la presencia del *Horla*, magistralmente relatada por Maupassant. La gran diferencia es que, en este caso, no es el protagonista de la sensación sino un lector ajeno quien interpreta, a partir de la lectura de las confesiones del protagonista de los hechos, los acontecimientos y las sensaciones. Por ello encontramos expresiones como *imagination malade*, *impression d'une présence*.

Así, M. de Valvic traslada no sólo los hechos acaecidos sino también la interpretación que él hace a partir de la lectura del diario de Julien Dambrun. M. de Valvic compadece a su amigo y otorga la responsabilidad absoluta de la enfermedad de éste al retrato de la condesa:

Le pauvre Dambrun était persuadé que ce fantôme était celui de la comtesse Alvenigo. Ainsi s'expliquaient pour mon ami les découvertes successives des meubles ayant appartenu à la Vénitienne, des objets portant son chiffre. Par une obscure et mystérieuse volonté d'outre-tombe, elle s'était, de même, fait précéder de son portrait. Avant de revenir hanter son palais de sa présence surnaturelle, elle avait voulu, pour ainsi dire, en reprendre possession par son image. Il était de nouveau à elle. Elle s'y montrait de jour en jour plus réelle, presque vivante, aux yeux hallucinés de Dambrun. Maintenant, son pas glissait sur les dalles avec un frôlement léger ; à mesure que l'étrange visiteuse se matérialisait, c'était Dambrun qui devenait le fantôme, qui se dissolvait, qui s'évaporait, qui s'évanouissait⁵⁶¹.

La condesa, desaparecida misteriosamente, ha utilizado a Julien Dambrun para volver a tomar posesión de sus dominios. El retrato de Bettina Alvenigo ha conservado el alma de la condesa y se sirve de Julien Dambrun para recobrar la vida. En cierto sentido, asistimos a un planteamiento similar al planteado en el relato *L'Entrevue*, aunque con diferente tratamiento y muy distinto carácter. En el caso de *L'Entrevue*, como veremos más adelante, la “posesión” es positiva y deseada.

El hecho de que sea M. de Valvic quien interprete la aparición “roba” al cuento el efecto fantástico ya que el narrador se decanta por la locura de Julien Dambrun. Sin

⁵⁶⁰ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 248.

⁵⁶¹ *Ibid.*, pp. 248-249.

embargo, el párrafo final, que contiene otro guiño más a Maupassant, siembra de nuevo la duda:

Seulement, j'ai cherché en vain dans le palais le portrait de la comtesse Alvenigo, ce portrait, peint par Longhi, que Dambrun m'avait méticuleusement décrit. Avait-il jamais existé ailleurs que dans l'imagination de mon pauvre ami, ou le Diable l'a-t-il emporté, comme il avait fait, une première fois, dit-on, du modèle ? *Chi lo sa ?*⁵⁶².

El relato se cierra con una nueva alusión al retrato de Bettina Alvenigo, mostrando de esta manera que este motivo es esencial en la historia. La animación de la figura de la condesa parece confirmarse, puesto que el cuadro no aparece, ha desaparecido. ¿Cuál es la explicación?, quizás ¿porque nunca ha existido?, ¿porque la condesa ha conseguido volver a la vida?

Dambrun muere por “desvanecimiento de su ser”. Una aparición, un fantasma parece haber absorbido la vida del personaje.

Oui, c'est étrange. Ainsi, tenez, par exemple, un fait entre plusieurs... Dambrun s'était mis à se peser chaque jour et, chaque jour, son poids diminuait. Toutes ces pesées sont inscrites sur son journal. Il avait eu le premier indice de ce phénomène en montant en gondole et il en était arrivé à ce que la barque oscillât à peine sous son pied. Et cependant il ne se sentait pas malade. Il mourait d'une diminution insensible de son être... À l'autopsie, car sa mort subite et sans causes explicables parut suspecte, on reconnut que tous ses organes étaient intacts...⁵⁶³.

Estos dos relatos –*Le portrait de la Comtesse Alvenigo* y *Le secret de la Comtesse Barbara*– que representan ejemplos clarísimos de cuentos fantásticos de carácter psicológico, siguen una pauta común. Por una parte, ambos están ambientados en Venecia y, por otra, uno y otro comparten como motivo central la animación de la representación pictórica de un personaje relevante del pasado veneciano, que viene *hanter* y robar la cordura y/o vida del personaje protagonista. Estas animaciones son, como hemos estudiado, claros ejemplos de alteridad fantástica.

⁵⁶² Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., pp. 249-250.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 249.

Este patrón cambia en el relato cuyo análisis abordamos a continuación. El estudio del *Le pavillon fermé* ha sido ya acometido, en parte, en el epígrafe relativo al laberinto. Las características específicas de este bello relato nos han mostrado cómo éste se cimienta sobre el deseo de revivir el tiempo pasado, con un especial tratamiento basado en las teorías estéticas simbolistas.

1.3.1.1.3. *Le pavillon fermé*

El caso del *Pavillon fermé* parece alejarnos del modelo que hemos analizado en los relatos anteriores. El retrato de la dama de Nailly no parece concordar con los ejemplos prototípicos de los relatos de Régnier. La única característica común parece ser la representación de un personaje del pasado, evidenciando una vez más la importancia del pasado en la obra de Henri de Régnier.

La aparición material del cuadro tiene lugar después del recorrido por el laberinto del narrador y el acceso a ese santuario que es el pabellón, centro simbólico del laberinto.

Sin embargo, el retrato es el leitmotiv que mueve toda la narración. Representa el punto de partida de la historia. El narrador, investigador apasionado del tiempo pasado, descubre la historia de Sabine de Nailly en unas cartas: el amor que sentía por ella el Rey, los celos de su esposa, el retiro forzado y el encierro.

[Ces lettres] Écrites par un homme de la Cour à une femme de qualité, ces lettres, d'ailleurs spirituelles et galamment tournées, relataient certains épisodes de la vie de Versailles et, notamment, l'histoire de cette belle comtesse de Nailly dont le roi Louis XV fut amoureux et que son mari, averti par elle-même de la passion qu'elle inspirait, emmena, sans délais et à tous relais, en son château de Nailly, où il s'enferma avec elle jalousement sans qu'ils en sortissent jamais plus jusqu'à leur mort. De cette anecdote dont on trouve trace dans les mémoires du temps, l'auteur semblait particulièrement informé. Il donnait des détails assez circonstanciés sur la belle recluse et sur sa vie en ce château solitaire et rapportait, entre autres choses, que la comtesse Sabine, —car elle portait ce nom d'enlèvement,— avait fait construire au bout des jardins un pavillon où elle aimait à se retirer dans le milieu du jour pour y “ rêver et faire de la musique ” et où elle avait fait placer son portrait, peint au pastel par La Tour quelque temps avant son enlèvement, “comme si elle eût voulu, ajoutait l'auteur des lettres, conserver devant

elle ce visage qui avait excité le caprice d'un roi et qui lui avait valu, par sa beauté, le sévère exil où s'en consumerait jusqu'à la fin l'inutile et périssable merveille”⁵⁶⁴.

Para el narrador, el retrato del pabellón conserva esa historia, como si este retrato, una vez más, custodiara el alma profunda de la dama desdichada. Ese cuadro es, por tanto, la representación, la pervivencia de la dama y, en consecuencia, del pasado en el presente.

La invitación que recibe el narrador para visitar el pabellón y tener acceso al retrato, redactada por Destieux, incide en esa idea, juega con la duda de la pervivencia de Sabine de Nailly: “ La comtesse de Nailly sera heureuse de vous recevoir dans son pavillon. Prenez, jeudi, le train de 9 h.18 du matin et descendez à la gare de Taillebois. Une voiture vous attendra. Exactitude et discrétion ”⁵⁶⁵.

El *pavillon* guarda las trazas del encierro de la dama. En esos tiempos, la única compañía de que disfruta la dama es su propia imagen representada en un cuadro. Su entretenimiento consiste en “ rêver et faire de la musique ”. Ambas ocupaciones reflejan las teorías idealistas del simbolismo. La música conforma un todo con la poesía que nos permite acceder a la idea; de la misma manera, el sueño nos concede la posibilidad de adentrarnos en las profundidades de nuestro ser y entrever ese otro mundo, más allá de la materialidad. En este sentido, el cuadro se interpretaría como un espejo que muestra el reflejo del alma de Sabine de Nailly:

La petite pièce en rotonde où je l'avais rejoint et dont Destieux venait de pousser une des persiennes était mieux conservée que les autres. Le parquet, presque intact, était incrusté de marqueterie. Un grand guéridon à dessus de marbre en occupait le centre. En face de la fenêtre du milieu, un cadre ovale s'encastrait dans la boiserie. Sous le verre usé, terni, on distinguait vaguement des couleurs incertaines, quelques contours indécis, quelque chose comme l'ombre d'une image, quelque chose que je considérais avec une émotion mélancolique, la belle Sabine de Nailly, deux fois morte, morte en sa chair périssable, morte en la poussière colorée où elle s'était survécue longtemps et qui n'était plus aujourd'hui que la cendre indistincte de sa forme et de sa beauté⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 146-147.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 190.

El cuadro, al igual que el pabellón, lleva las marcas del paso del tiempo, de la decrepitud que supone el tiempo presente. Los términos usados en el pasaje para referirse al retrato dan cuenta de esa caducidad: *verre usé, terni, vaguement, couleurs incertaines, contours indécis, l'ombre d'une image...*

Aun así, ese retrato representa la inmortalidad de Sabine de Nailly, la dama se sitúa fuera de las leyes de la naturaleza en cuanto a caducidad y paso del tiempo, a pesar de que el fragmento nos diga que la condesa ha muerto dos veces. La inmortalidad de Sabine de Nailly está asegurada por los ideales simbolistas, la pervivencia de la condesa en su forma ideal, no en sus representaciones materiales.

Henri de Régnier utiliza de manera recurrente las representaciones pictóricas para mostrarnos su preocupación por el conocimiento de la propia identidad y para permitirnos vislumbrar el acceso a la alteridad. *Le secret de la Comtesse Babara* y *Le portrait de la Comtesse Alvenigo* figuran como relatos eminentemente fantásticos según los rasgos más clásicos de este tipo de relatos y la alteridad presentada responde a los rasgos que caracterizan la literatura fantástica. *Le pavillon fermé*, por el contrario, representa un ejemplo perfecto de ese fantástico propio de la época fin de siglo basado en la incertidumbre y en la ambigüedad y en el que el anhelo por acceder al ideal impregna la interpretación de la representación pictórica. En todos los casos, a pesar de las diferencias, las pinturas que aparecen en dichos relatos son elementos de los que se sirve Régnier para trasladarnos, de manera más o menos implícita, sus preocupaciones más íntimas. Así, estamos de acuerdo con Antonia Pagán cuando afirma:

La description des tableaux, dessins, tapisseries, inscriptions, aux creux du récit fantastique configure une écriture différente ; ces fragments d'intertextualité, accordent une ambivalence caractéristique à la structure narrative en tant que fil conducteur à une autre histoire, et en tant qu'éléments imprimant un sens caché aux différents signes qui intègrent l'armature de la narration. Le rôle des intertextes est déterminant dans la mesure où ils creusent une énigme ou bien sont porteurs de lumière sur les mystères dans lesquels s'engouffre le récit⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ Antonia Pagán López, “ Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique ”, *Anales de Filología Francesa*, nº 14, 2005-2006, p. 215.

Otro tanto ocurre con las figuras escultóricas, como veremos en las páginas que siguen.

1.3.1.2. Estatuas

Las estatuas están omnipresentes en la obra de Henri de Régnier. Su obra poética adolece en muchas ocasiones de un abuso de la descripción de estos elementos. Pensemos por ejemplo en el detalle con que Régnier representa los motivos escultóricos de las fuentes de Versalles o las figuraciones de las esculturas que adornan los jardines a la francesa que aparecen en gran parte de sus obras⁵⁶⁸.

Al contrario de lo que le ocurre con la pintura, Henri de Régnier sí siente cierta querencia por la escultura⁵⁶⁹, por las “figurillas”, detalle al que hemos hecho alusión en la introducción del punto anterior. Por ello, encontramos la descripción de estatuillas, bustos y demás representaciones escultóricas en casi la totalidad de los relatos de nuestro corpus, por ejemplo en *La mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de*

⁵⁶⁸ Como ejemplo más representativo, a nuestro entender, en su obra poética mencionaremos *La cité des eaux*. En el ámbito de la prosa, queremos destacar algunos relatos de la colección *La canne de jaspe* como *Aventure marine et amoureuse* o *Le voyage à l'île de Cordic*, los relatos que componen *Le trèfle noir* dentro de esta misma colección o *Le départ de Tiburce* y *Les amis*, pertenecientes a *Tiburce et ses amis* de su obra *Couleur du temps*. Remitimos a la obra de Mario Maurin, *Op. Cit.*, pp. 68 y ss. para una visión sobre el papel de las estatuas en estos dos relatos de Régnier y en general para el doble estatus positivo y negativo de la estatua en la producción literaria del autor.

⁵⁶⁹ Henri de Régnier mantiene lazos de amistad más o menos cordiales con varios artistas de la época, en especial con Auguste Rodin por el que siente una cierta admiración y al que consigna varios comentarios en sus *Cahiers Inédits*, por ejemplo: “ Rodin. Un sculpteur singulier –ses figures semblent encore prises dans la nature et sont presque comme des apparences humaines de rochers. C’est un art violent et comme pris d’une sorte de colère, un art de torture et comme maudit ”, année 1889, p. 187.

O este otro apunte: “ Il y a chez Mirbeau une statuette de Rodin admirable et fantomatique. C’est un faune qui porte une femme sur les épaules. Les pieds du faune semblent pris dans la pierre, les poils de ses cuisses sont comme de l’herbe. Il est, par le bas, vivace et naturel et sa rusticité amoureuse se parachève du corps de la nymphe qu’il enlace et supporte, fleur suprême de chair élastique... ”, année 1894, p. 382.

Ferlinde, donde Monsieur de Nouâtre posee diversas figuras, una de ellas representa un centauro, que adivinamos es la auténtica naturaleza de este personaje:

Dès l'entrée, au centre du vestibule, on remarquait un bronze antique qui représentait un Centaure. Le large poitrail bombait ses muscles; la croupe ronde luisait ; les flancs semblaient palpiter ; le sabot levé attendait et le monstre équestre d'un bras agile élevait au-dessus de sa tête pamprée une pomme de pin en onyx⁵⁷⁰.

Toda la colección de estatuillas de Monsieur de Nouâtre tiene una particularidad, todas reproducen seres dobles: las arpías, seres mitad ave, mitad mujer; las sirenas con su doble representación, busto de mujer y cola de pez o cabeza de mujer y cuerpo de pájaro; los tritones mitad hombre, mitad pez; los centauros que poseen torso humano y cuerpo de caballo; las empusas que pueden cambiar de forma:

Partout où les mena leur hôte, M. d'Amercœur admira un choix exclusif d'objets concernant l'histoire des demi-dieux terrestres ou marins et la mythologie magique des anciens. Des terres cuites en modelaient les effigies, des bas-reliefs en évoquaient les légendes, des médailles en remémoraient le culte. Harpies aux griffes aiguës, Sirènes poissonneuses ou ailées, Empuses à pied bot, Tritons ou Centaures, chacun avait là sa figurine ou sa statue⁵⁷¹.

En los relatos que vamos a analizar a continuación, la aparición de una escultura está caracterizada por lo que llamaremos “animación de la estatua” que, al igual que en el caso de la animación de una representación pictórica, supone un tema recurrente en la literatura fantástica del siglo XIX. Ciñéndonos al ámbito de la literatura francesa conocemos ejemplos que han pasado a ser paradigmas de este motivo, el caso de *La Vénus d'Ille* de Mérimé es quizás el más conocido.

Sin embargo, el tratamiento que confiere Régner a esta animación es muy diferente y está condicionado por las teorías estéticas simbolistas.

En la primera parte de nuestro estudio, hemos asociado el mito de Pigmalión al tema de la animación de la estatua y hemos dado ejemplos en los que éste aparece de manera sistemática en esta época. Uno de esos ejemplos ha sido el relato de *La femme*

⁵⁷⁰ Henri de Régner, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp.72-73.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 73.

de marbre, perteneciente a la colección *Les Amants singuliers*. Este es quizás el único ejemplo dentro de la prosa de Henri de Régnier que sigue de cerca –aunque con matices- la tradición de la animación de la estatua en los relatos fantásticos del siglo XIX. Será, por lo tanto, el primer ejemplo que veamos en profundidad.

No obstante, la escritura de Régnier nunca está exenta de los elementos característicos de la estética simbolista. Así, junto a *La femme de marbre*, tenemos otros relatos en los que la aparición –y animación- de una estatua no reviste un ropaje tan simple. La animación de dicho elemento se produce, ciertamente, pero de manera más ambigua y con un trasfondo idealista mucho más marcado, que complica sobremanera la apreciación de la animación y la interpretación de la misma. Será el caso de *Les dîners singuliers*, de *Le récit de la dame des sept miroirs* y de *Le heurtoir vivant*, todos ellos pertenecientes a la colección *La canne de jaspe*, su repertorio más simbolista.

1.3.1.2.1. *La femme de marbre*

La femme de marbre es un relato que presenta varias lecturas. En la primera parte de este estudio hemos indicado su relación con el mito de Pigmalión y con la figura de Prometeo personificada por el artista, narrador de la historia. Como ya dijimos también, la animación de la estatua supone el elemento central del relato y, en consecuencia, dicha estatua se convierte en el auténtico protagonista de la trama argumental, encarnando a la mujer fatal.

El relato está ambientado en tierras italianas, el paisaje colora y entreteje el hilo argumental. Así, los viñedos y el vino están siempre presentes en el trasfondo de los hechos, el vino y su color –el rojo- será un símbolo doble, de vida y de muerte, de tentación y de sacrificio.

El narrador representa la figura del artista fin de siglo. Ha dedicado su vida al aprendizaje del arte de la pintura y de la escultura. Durante cinco años, ha vivido aislado y recluso, alejándose de los placeres mundanales de la vida en su camino hacia la perfección. La constante en este aprendizaje es el sacrificio y la purificación que nos llevan a interpretar su formación de artista como un camino de iniciación que le otorga el don de la creación.

Así, el artista se ha alimentado exclusivamente de pan y de vino: “ Un morceau de pain mangé debout, un verre de vin bu à la hâte, formaient toute ma nourriture ”⁵⁷². La simbología de estos alimentos –que nos remiten a la Última Cena- refuerzan el carácter de persona elegida, de ser cercano a la divinidad, que posee el artista en este relato y completan una alimentación plena, del cuerpo y del alma. De esta manera, se convierte en moldeador y recrea figuras humanas, así como Dios creó al hombre.

Il me fallait tout apprendre. J'appris. Vingt fois je fus sur le point de renoncer. Je m'acharnai. Cinq années passèrent, au bout desquelles je sus mélanger les couleurs et tailler les marbres à la ressemblance de tout ce qui existe. Il ne me restait plus qu'à choisir ce que je voulais éterniser. J'avais résolu que ce fût un corps de femme, en souvenir de celle dont le baiser m'avait ouvert les yeux...⁵⁷³.

La elección del término *éterniser* nos plantea una interpretación basada en el equívoco. Si hablamos de perpetuar, ¿a qué hace alusión, a la imagen de Giulietta, a la vida de Giulietta, a la esencia de Giulietta...? El poeta simbolista quiere erigirse en creador, en demiurgo. Y en ese sentido, debe emprender una misión “divina”, esto es, transmitir las relaciones secretas entre nuestro mundo material y el mundo superior:

Depuis l'enfance, je me montrais attentif à la forme des êtres et des choses, jusqu'à demeurer de longues heures à contempler les figures qu'ébauchent les nuages, celles que dessinent les veines des cailloux, celles qu'indiquent les nœuds des écorces. J'y distinguais tout ce qu'on devine d'indistinct et de mystérieux dans ce qu'on regarde longtemps⁵⁷⁴.

⁵⁷² Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 12.

⁵⁷³ *Ibid.*, p.18.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

Así, el narrador, como el poeta simbolista, sabe ver lo que se esconde detrás de la materialidad. Vive a través de sus creaciones y por sus creaciones.

El tiempo que pasa es su enemigo, sólo a través del arte se puede luchar contra la fugacidad y la caducidad. El artista simbolista aspira, por lo tanto, a fijar lo fugitivo, a acercarse al ideal, alejándose de lo perecedero, de lo material, para acceder a lo eterno. ¿No entendían los simbolistas su misión creadora como una labor divina?:

Celle [la mémoire] des hommes est si incertaine que même les images qui l'ont le plus délicieusement émue y sont brèves et fugitives. C'est de l'expérience de cette fragilité que sont nés les arts, et du désir de rendre durable par eux ce qui, sans leur aide, n'est que passager. Je voulais imiter ce que d'autres savent faire si bien. J'ignorais, hélas ! le divin artifice⁵⁷⁵.

Este pasaje plasma el ideal simbolista. La expresión *divin artifice* encierra en cierta manera una paradoja. Un arificio es aquello que no pertenece a la creación natural, algo hecho por la mano del hombre y no por la de Dios o de la naturaleza. El adjetivo *divin* por el contrario hace referencia a todo lo que está en relación directa con Dios, a todo lo que de él emana y que, por lo tanto, como complemento de *artifice* convierte esta expresión en un oxímoron.

No obstante, querer erigirse en Creador significa jugar a ser Dios y no parece factible sin castigo. El relato va a multiplicar los indicios que indican el peligro de esta “tarea”. Y que se confirmará en el desenlace.

Acabado el proceso de iniciación, el narrador pone fin a su retiro. Vuelve a entrar en contacto con el mundo y con la naturaleza. El entorno, cargado de olivares y de viñas, presenta también cierta simbología cristiana, e insiste en el juego constante entre lo terrenal y lo divino que caracteriza el relato. En uno de sus paseos, se cruza con Giulietta, una muchacha lozana y risueña que aparece asociada desde el comienzo con el placer del cuerpo, de la carne. Representa, en tanto que mujer, la tentación, el pecado:

⁵⁷⁵ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 17.

Quelqu'un riait derrière moi. Je me retournai.
Une jeune fille était debout devant une grande corbeille pleine de raisins. Le bras haut tendu vers une grappe, elle me sembla svelte et forte à la fois. La beauté de son corps apparaissait sous une robe et une chemisette de toile commune⁵⁷⁶.

Su actitud burlona y su desenvoltura junto con el canasto de uvas que lleva al hombro, refuerzan esta interpretación: “ Elle souleva la corbeille. L’osier ploya en gémissant sous la charge des grappes, mais elle saisit les anses de ses mains robustes et posa le fardeau sur son épaule. Tout son corps se roidit pour supporter le poids. Je voyais la hanche tendre l’étoffe. Elle se mit à marcher devant moi ”⁵⁷⁷.

Giulietta⁵⁷⁸ porta en sus hombros el fruto del deseo. Este personaje representa el contrapunto del narrador, que no cae bajo el influjo de esta mujer ni se siente tentado por la uva, fruto de la pasión. Vive consagrado a su misión, la vida que ha elegido y que ha llevado le convierten en un elegido espiritual: “ Je goûtai un grain d'une grappe. Je ne trouvai aucun plaisir à sa fadeur chaude et liquoreuse et je recrachai la peau trop sucrée ”⁵⁷⁹.

El narrador ha asumido su rol de creador, de modelador; así, cuando ve a Giulietta, la percibe ya como un objeto de arte, como el resultado de un acto creador. La descripción de la muchacha propone la petrificación de la joven, esta pintura sirve de anticipación a lo que leeremos más adelante:

Je la suivais. Ses cheveux relevés sur sa nuque y tordaient leur natte puissante. Elle allait d'un pas sûr et égal. Ses reins solides se cambraient. L'étoffe rugueuse de sa robe semblait de la pierre

⁵⁷⁶ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p.16.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷⁸ El personaje de Giulietta guarda grandes similitudes –y no sólo el nombre- con Julie de Mauseuil, prima de Nicolas de Galandot, protagonista de *La Double Maîtresse*, primera novela de Henri de Régnier, publicada en volumen a comienzos de 1900 pero que ya había aparecido por entregas desde el 15 de julio de 1899, en el semanario *L'Écho de Paris*. Vid., Patrick Besnier, *Op. Cit.*, p. 220-221.

Aunque todo lleva a pensar que Giulietta es un primer esbozo del personaje más complejo de Julie, la publicación en primer lugar de *La Double Maîtresse* no nos permite asegurar con exactitud dicho hecho. La publicación en volumen de *La femme de marbre* tiene lugar en 1901, en la colección *Les Amants singuliers*, aunque el relato había sido publicado el 15 de enero de 1900, en *La Revue de Paris*. Vid. anexo a Julien Schuh, “ Henri de Régnier dans les revues (1885-1911) ”, disponible en <https://prelia.hypotheses.org/57> [Consultado el 13 de abril de 2018].

⁵⁷⁹ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 16.

souple, et elle y paraissait sculptée en lignes nobles et fortes. La chair de ses bras et de son cou nus, de leur marbre tiède, achevaient en elle la statue. Comme elle avait chaud, une plaque de sueur mouillait sa chemise entre les deux épaules⁵⁸⁰.

El abuelo de Giulietta, Bernardo, por el contrario, asume los atributos del elemento natural. Su descripción insiste en la vida. Es el árbol nutricio que ha dado vida a Giulietta. Representa la materia prima y no el producto como su nieta. Bernardo es fruto de la tierra, Giulietta es ya para el narrador un objeto fabricado:

Il n'avait guère changé depuis ces cinq années, sauf que sa longue barbe blanche poussait plus longue et plus blanche. J'admirai ses mains ; elles étaient larges et terreuses. Le vieillard tout entier ressemblait à un arbre debout. Ses cheveux frisaient sur son front comme une mousse sèche, et sa barbe pendait comme une herbe fibreuse. Ses pieds nus tenaient au sol comme des souches. L'écorce rude de son visage montrait la fente de la bouche et le nœud du nez. Les yeux vifs imitaient deux gouttes de pluie, et les oreilles rappelaient ces champignons cartilagineux qui croissent au bas des vieux troncs. Il avait l'air sylvestre et végétal⁵⁸¹.

Así, ante la insistencia del abuelo Bernardo, el narrador emprende la reproducción de Giulietta. Este proceso se plantea bajo un juego de oposiciones: el mármol rosáceo elegido recrea la piel de la mujer y el cincel con el que modela va extrayendo la vida de Giulietta para trasladarla a la estatua:

J'en fis venir un bloc pur et magnifique ; il était légèrement rosé, comme une chair solide qu'on pouvait entamer sans qu'elle saignât. Giulietta pourtant tressaillait à chaque coup de ciseau comme si ce fût son corps que j'atteignisse dans la pierre et comme si une sympathie secrète unissait sa chair vivante à la matière que sa forme animait peu à peu.

[...]

La figure naissait lentement. Je hâtais sa mystérieuse délivrance. Je la dépeçais de son écorce rugueuse. Enfin, le marbre vécut⁵⁸².

Tanto la oración *comme si une sympathie secrète unissait sa chair vivante à la matière que sa forme animait peu à peu*, como las expresiones *la figure naissait* o *le marbre vécut*, nos permiten constatar que, desde el planteamiento inicial del relato, Henri de Régnier pone en juego una serie de elementos que nos llevan naturalmente aceptar la animación de la estatua.

⁵⁸⁰ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 20.

⁵⁸¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁵⁸² *Ibid.*, pp. 28-29.

Esta animación se completa con el beso que Giuletta da a la estatua. Será ella quien, finalmente, transfiera a la efigie su espíritu, ese soplo vital que necesita para perdurar. Giuletta, criatura efímera y mortal, pervivirá eternamente en su estatua: “ Giuletta s'avavançait à pas lents vers la statue. Elle enlaça tendrement le marbre, qui sembla lui rendre sa caresse, et posa ses lèvres éphémères sur les lèvres éternelles. Leurs deux sourires se touchèrent ”⁵⁸³.

Giuletta encarna la fatalidad y será en un primer momento la causante de la perdición de los primos Corcorone, representados como gemelos complementarios. El aspecto físico, los caracteres y su manera de afrontar la vida hacen de ellos seres que por sus diferencias precisamente conforman un todo:

L'un était grand, l'autre petit. Très beaux tous deux. Ils habitaient deux palais voisins et tout était commun entre eux, jusqu'aux femmes que, plus d'une fois, ils se partagèrent fraternellement. L'un obtenait d'elles plutôt de l'amour, l'autre tirait d'elles plutôt de la volupté. Alberto de Corcorone, qui était petit, se montrait violent et sensuel ; Conrado de Corcorone, qui était grand, paraissait doux et rêveur. Alberto traitait ses maîtresses avec passion ; Conrado, avec tendresse : aussi celles de Conrado oubliaient-elles assez vite qu'il les avait aimées, tandis que celles d'Alberto se souvenaient longtemps de leur amour. [...] Ils se tenaient debout devant moi, Conrado, la main sur l'épaule d'Alberto, Alberto, le bras passé à la taille de Conrado, car ils étaient de hauteur inégale, comme de tempéraments différents. Ils portaient un costume simple et riche à la fois, et chacun une dague au côté. Celle d'Alberto, avait, au pommeau, un gros rubis, que remplaçait à celle de Conrado une perle longue⁵⁸⁴.

Sin embargo, Giuletta, siembra la discordia. Provoca la desconfianza, el odio y el instinto asesino entre los dos primos. Los destinos de ambos se separan, la rivalidad por conseguir el amor de Giuletta guía sus comportamientos:

En sortant de chez moi, le jour où ils avaient vu Giuletta, les deux cousins, qui rentraient d'ordinaire ensemble au double palais qu'ils habitaient sur la Vieille Place, se séparèrent brusquement. “ Dès cet instant, me disait Conrado, je sentis que nos destinées se quittaient la main. Giuletta était entre nous. Nous aimions tous deux la même femme et, cette fois, nous nous sentîmes ennemis ”. En effet, une muette rivalité commença entre eux. Ils ne se parlaient plus. Tous deux recherchaient Giuletta. Sous prétexte de visiter le vieux Bernardo, qui était tombé malade, ils se rendaient chaque jour à la ferme de Rocco. Ils se succédaient au chevet du vieillard et auprès de Giuletta. Parfois, ils se croisaient en chemin, l'un montant, l'autre descendant. “ Le regard que nous échangeons alors était meurtrier ”⁵⁸⁵.

⁵⁸³ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 30.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, pp. 37-38.

Giulietta elige a Alberto. Conrado, ante la imposibilidad de estar con la mujer que ama, pero subyugado por ella al mismo tiempo, pide al narrador ver la estatua. La sensación de “animación” de la estatua es muy potente en el pasaje, la estatua parece estar viva y respirar: “ Il allait et venait, d'un air inquiet. Je n'osais l'interroger, quand, avec un effort douloureux, et presque à voix basse, quoique nous fussions seuls, il me demanda où était la statue de Giulietta. Je le menai devant elle. Le marbre nu semblait vivre et respirer ”⁵⁸⁶.

Así, la efigie adquiere a los ojos de Conrado el mismo valor que la mujer de carne y hueso: “ Son regard ne pouvait quitter la statue de Giulietta ”⁵⁸⁷.

La estatua va a usurpar el lugar de Giulietta en la vida de Conrado. Las palabras del narrador a Conrado son una clara anticipación de lo que va a ocurrir más tarde: “ Le lendemain, je fis transporter chez lui la statue de Giulietta. ‘ Prends-la, lui écrivais-je. Elle est à toi ; qu'elle console ta solitude. Ne me remercie pas. Puisse l'éternelle te guérir de la vivante ! ’ ”⁵⁸⁸.

Alberto siente celos de Conrado, pero desprecia la estatua, por ser un bloque de mármol frío y sin vida. Él posee a la auténtica, a la Giulietta real. Sin embargo, la insistencia en la inmovilidad de la figura y la fiereza de su reacción ante la entrega de la estatua a Conrado, que muestra el pasaje siguiente, parecen sugerir lo contrario, como veremos más adelante:

Qu'importe, après tout, que cette statue soit ici ou là ? Qu'est-ce qu'une vaine figure inerte ? J'ai bien songé à entrer chez Conrado et à lui reprendre cette image, mais, si je le voyais, je le tuerais. Non, se battre pour une femme de marbre quand on ne s'est pas battu pour une femme de chair ! Ah ! Ah !...⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., pp. 36-37.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 41.

O también en este fragmento donde además las construcciones dicotómicas insisten en las oposiciones de movilidad/inmovilidad, vida/muerte:

-Quel tourment ce doit être ! Il l'aime et elle est immobile, froide, silencieuse et insensible. Il parle, elle ne répond pas. Qu'il tourne autour d'elle, ses yeux vides ne le voient pas. Elle a l'air d'être et ne sera jamais. Oui, vraiment, j'avais tort. Pauvre Conrado ! Il l'aimait ; moi, je l'aime et je l'ai. Regarde comme elle est belle⁵⁹⁰.

Conrado ha volcado su pasión en la estatua de Giulietta, la inversión se produce lenta pero inexorablemente: Giulietta va perdiendo su lozanía, su color, su vitalidad. El narrador recurre una vez más a una terminología que transmite la petrificación, la confusión entre la mujer de carne y hueso y la mujer de mármol: “ Mais les couleurs de ses joues s'étaient éteintes. Ce soir, des cercles de bistre cernaient ses yeux ; son visage avait pâli et, si j'avais voulu la figurer par mon art, en une matière appropriée, je n'aurais pas recouru à la blancheur éclatante du marbre, mais aux teintes assombries du bronze ”⁵⁹¹.

La animación completa tiene lugar con la muerte de Giulietta. El espíritu de la muchacha ha sido transferido a la estatua: “ Une des dernières victimes du mal fut Giulietta. J'en avais lu déjà l'approche sur son visage. Elle mourut ”⁵⁹².

Las tornas han cambiado. Alberto no puede olvidarse de Giulietta y vive en el dolor y el sufrimiento; sin embargo, Conrado parece haber recobrado la alegría de vivir: “ Son aspect me surprit extrêmement. Une joie mystérieuse éclairait sa figure ”⁵⁹³.

Conrado siente en la estatua la presencia de Giulietta, su alma está ahora contenida en ese bloque de mármol. Así, se comporta con ella como si fuera una persona de carne y hueso: “ Je sus qu'il se promenait souvent par les rues ; il ne parlait à personne, mais parfois chantait en marchant. Il arrivait même qu'on le vît assis sous les

⁵⁹⁰ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 42.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 44.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 46.

pampres d'une tonnelle. Il faisait placer deux verres sur la table. Il les remplissait et n'en vidait jamais qu'un ”⁵⁹⁴.

La confirmación de la animación espiritual de la estatua nos la ofrece el propio Conrado: “ Ami, Giulietta est revenue. La vaine chair qu'elle anima pourrit maintenant dans la terre. Elle habite désormais la forme éternelle que tu lui avais préparée au marbre incorruptible. Merci, je suis heureux ”⁵⁹⁵.

El poder maléfico de la estatua se hace sentir, Alberto siente la necesidad de poseer la estatua porque sabe que Giulietta vive en ella. El final trágico que se ha ido anticipando a lo largo de todo el relato se cumple. Los Corcorone se matan uno al otro bajo la mirada de la *femme de marbre*. El narrador encuentra sus cuerpos inertes en la casa de Conrado: “ on les trouva tous les deux morts, un matin, aux pieds de la statue de Giulietta. L'un avait au cœur la pointe d'une dague à pommeau de perle ; l'autre, dans la gorge, la pointe d'une dague à pommeau de rubis ; et leur double sang ne faisait sur la dalle qu'une seule flaque rouge ”⁵⁹⁶.

La muerte ha reunido otra vez a los primos, el narrador, consciente del poder destructor de la estatua, decide acabar con ella. El pasaje posee una enorme fuerza de evocación, como dijimos en el capítulo anterior; asistimos a una lucha sin cuartel, en el que tanto la estatua como el artista se debaten fieramente. La estatua grita, gime, rechaza los ataques e incluso se defiende atacando a su adversario. El artista arremete contra los puntos débiles, las extremidades, dejando así sin defensa a la mujer marmórea:

La noble matière criait ou gémissait à l'insulte, selon que le fer la heurtait ou l'éraflait. Elle repoussait mon effort de toute sa vivante solidité. C'était moins une destruction qu'un combat. Un fragment aigu me jaillit au front ; je saignai. Une sorte de fureur m'avait saisi qui se changea en une rage forcenée. Parfois j'étais honteux de battre une femme. Parfois il me semblait me défendre contre une ennemie. [...] Les bras se brisèrent ; je m'attaquai aux genoux ; une jambe

⁵⁹⁴ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., p. 46.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, pp. 48-49.

casa, puis l'autre, et la statue oscilla ; elle tomba en avant sur la dalle. Ce n'était plus qu'un bloc indistinct⁵⁹⁷.

El narrador gana el combate. La cabeza, intacta, se acerca a él, como si aún conservara la capacidad de subyugar. El poder de la mirada es embriagador, el narrador, para alejar cualquier peligro, envuelve la cabeza con un paño y se aleja del lugar del crimen. Entierra la cabeza alejada del cuerpo como si así pudiera exorcizar el poder maléfico que ésta encierra:

Je marchai longtemps. Le Motterone luisait livide dans la plaine ocreuse. Je me dirigeai vers la montagne. Arrivé au petit bois de pins, je m'agenouillai et je creusai la terre. J'y déposai la tête de marbre après avoir baisé aux lèvres sa funeste et mortelle beauté. C'est là qu'elle repose encore, parmi les troncs rouges où la résine semble pleurer des larmes embaumées et transparentes⁵⁹⁸.

La *femme de marbre* es un relato que conjuga la tradición de la literatura fantástica en cuanto a la animación de la estatua a la manera de *La Venus d'Ille* con los elementos esenciales del idealismo simbolista. En este relato, la alteridad fantástica se completa con la visión más problemática de la identidad y la alteridad que caracteriza el periodo fin de siglo.

La imagen del poeta está encarnada por el narrador-artista. La escultura de Giulietta no se anima de manera física sino espiritual. El alma de Giulietta se ha transferido a su imagen de mármol. Así, la imagen encarna la mujer fatal, Salomé, imagen recurrente, como ya vimos, en la literatura fin de siglo.

Este relato contiene elementos de la estética finisecular, pero no poseen la prestancia que van a tener en los relatos que estudiaremos a continuación. En ellos, el idealismo simbolista marca el paso, por lo que la interpretación de los mismos se muestra muchísimo más ambigua y, por ende, más compleja.

⁵⁹⁷ Henri de Régnier, *Les Amants singuliers*, Op. Cit., pp. 49-50.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

1.3.1.2.2. *Les dîners singuliers*

Le dîners singuliers es un relato que presenta una simbología muy marcada desde el punto de vista de la estética simbolista. En un primer acercamiento a este relato en los apartados sobre el laberinto y el espejo, *Les dîners singuliers* presentan una aplicación de las ideas estéticas de Henri de Régnier, expuestas en “ Le bosquet de Psyché ”.

El narrador ha seguido los pasos marcados, lámpara en mano, ha superado la prueba del laberinto y se ha enfrentado a su identidad a través de los reflejos del espejo. En ese tránsito, el narrador encuentra una última prueba, un objeto que se cruza en su camino: “ En me dirigeant vers ce côté mon pied heurta un objet. Je le ramassai. C'était une masse lourde et froide ”⁵⁹⁹.

Este objeto no tiene identidad en un primer momento, es una masa fría e informe. Sólo con la iluminación blanca del alba, el narrador descubre que la masa corresponde al busto de Madame de Termiane. La simbología del descubrimiento es notable, el narrador tiene en sus manos la posibilidad de acceder a la idea, que está representada por la figura de Mme de Termiane: “ Du genou je poussai le battant de la porte qui s'ouvrit, et la lumière blanche de l'aube éclaira entre mes mains la tête de marbre d'une statue. Elle souriait et ressemblait à Madame de Termiane ”⁶⁰⁰.

La “animación” de la estatua en este caso no es física, sino interior, tiene lugar en lo más profundo del ser del narrador. La luz ilumina la conciencia del protagonista como si las puertas de su esperanza se abrieran y así poder tener acceso a lo que se esconde tras la materialidad. Sin embargo, esta animación es pasajera y aunque el narrador ha tocado con la punta de los dedos la idea, ésta es evanescente. Así, de la

⁵⁹⁹ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 61.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

misma manera que se vislumbra, puede evaporarse: “ Je la regardai et, peu à peu, je la sentis s'alléger et se fondre entre mes doigts où elle ne laissa qu'une légère poussière qu'un vent léger dispersa... ”⁶⁰¹.

Les dîners singuliers pone en escena una serie de elementos que entrelazados ofrecen un ejemplo perfecto de los ideales estéticos simbolistas. La conjunción de todos estos símbolos –laberinto, espejo, estatua- muestran el camino que el artista debe seguir para acceder al ideal. El último de ellos, la estatua que representa a Madame de Termiane, lejos de ser un mero adorno, parece animarse, a los ojos del narrador, para permitirle, aunque sea de manera efímera, el encuentro con la alteridad simbolista, con la figuración del ideal.

1.3.1.2.3. *Le récit de la dame des sept miroirs*

Al igual que acabamos de ver en el relato anterior, *Le récit de la dame des sept miroirs* es una muestra más de la escritura simbolista de Henri de Régnier. Y como también ha sido el caso para *Les dîners singuliers*, este relato ha sido ya presentado en los apartados sobre el laberinto y los espejos, lo que da cuenta de su gran complejidad.

El laberinto ha conducido a la narradora de este relato a refugiarse, a aislarse del exterior, rodeada de espejos que la enfrentan a sus deseos y a sus miedos.

Este proceso está acompañado por la presencia constante de figuras escultóricas que representan seres mitológicos -ninfas, centauros, faunos- tanto en el exterior del castillo como en su interior. Estas figuras poco a poco van cobrando vida sutilmente. Así como la primavera da paso al invierno y devuelve la vida a la naturaleza de los

⁶⁰¹ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 62.

jardines, las estatuas, en conjunción con la naturaleza, se van animando, el mármol se hace carne, los ojos comienzan a ver:

Les feuillages se massèrent au sommet des arbres ; la nageoire d'or des tanches effleura l'eau grossie des bassins ; les carpes bleuâtres tournèrent autour du bronze verdi de la figure qui, au centre, tordait dans le métal dulcifié la sveltesse de sa voluptueuse cambrure ; des mousses grasses montèrent aux jambes lisses des statues et se blottirent au secret de leur chair de marbre ; la gaine fendue des hermès s'enguirlanda ; leurs yeux caves se veloutèrent d'un regard d'ombre ; les oiseaux volèrent d'arbre en arbre, et le charme composite du printemps s'unifia en l'accord d'une estivale beauté⁶⁰².

La narradora intuye la animación y paulatinamente su certeza se consolida; la percepción, que tiene lugar a través de los sentidos, será gradual. En el exterior, primero tendremos el oído, un sonido venido de otro tiempo que se acerca y se hace presente:

L'heure était équivoque ; les statues se renfonçaient dans les encoignures du buis ; le silence se crispait bouche à bouche avec l'écho paralysé. Tout à coup, au loin, très loin, là-bas, vibra un cri guttural et réduit par la distance à une perception minuscule et presque intérieure, un cri à la fois bestial et fabuleux. C'était lointain et insolite, comme venu du fond des âges. J'écoutai. Plus rien ; une feuille remuait imperceptiblement au sommet d'un arbre ; un peu d'eau s'écoulait goutte à goutte par une fissure du bassin et humectait le sable alentour ; la nuit tombait ; et il me sembla que quelqu'un riait derrière moi⁶⁰³.

Y luego, vendrá la vista. El centauro, con sus atributos más clásicos, símbolo de la masculinidad, marcado por los tonos rojizos, majestuoso y amenazador; el fauno, amigable, con una postura que denota tranquilidad, sosiego y, hasta cierto punto, sumisión; por último, las ninfas, unidas a su elemento, el agua, y que con tonos azulados jugueteaban en los estanques entre la despreocupación y la timidez:

Le centaure marchait tranquillement dans l'allée. Je me rangeai pour le laisser passer ; il passa en s'ébrouant. Dans le crépuscule, je distinguai sa croupe pommelée de cheval et son torse d'homme ; sa tête barbue portait une couronne de lierre à grains rouges : il tenait à la main un thyrses noueux terminé par une pomme de pin ; le bruit de son amble s'étouffa dans l'herbe haute ; il se retourna et disparut. Je le revis une fois encore qui buvait à une vasque ; des gouttelettes d'eau emperlaient son crin roux, et, ce jour-là, vers le soir, je rencontrai aussi un faune : ses jambes de poil jaune étaient croisées ; ses petites cornes pointaient à son front bas ; il restait assis sur le socle de la statue tombée l'hiver, et, avec un bruit sec, il heurtait l'un contre l'autre ses sabots de bouc. Je vis aussi des nymphes, qui habitaient les fontaines et les bassins. Elles sortaient de l'eau leurs bustes bleuâtres et s'y replongeaient à mon approche; quelques-unes jouaient sur le bord avec des algues et des poissons. On voyait sur le marbre la trace de leurs pieds humides⁶⁰⁴.

⁶⁰² Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 273.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pp. 277-278.

En el interior del castillo, los tapices y las esculturas que decoran las salas redoblan las figuras animadas del exterior, como ya hemos dicho anteriormente. Encontramos ninfas, faunos y un centauro, una terna temática que estructura sintácticamente el pasaje en triadas sintácticas simétricas, bien con la enumeración de los materiales, bien con sus rasgos característicos, bien con sus comportamientos o sus actitudes:

elles représentaient les hôtes singuliers qui avaient envahi le parc ; les groupes de porphyre et d'airain figuraient aussi des Nymphes et des Faunes. Un Centaure sculpté dans un bloc d'onyx se cabrait sur un piédestal. Avec leur grâce humide, leur bizarrerie grimaçante, leur robustesse thessalienne, celles qui avaient troublé les eaux tranquilles, ceux qui hantaient les futaies agrestes et les avenues herbeuses, tous, toute la vie monstrueuse qui riait, chevrotait ou hennissait au dehors, se reproduisait sur les murs dans la chair des soies et le crin des laines, ou s'embusquait, tapie aux encoignures, en une solidification de métal et de pierre⁶⁰⁵.

En esta descripción, a los sentidos de la vista y del oído se suma el tacto. La percepción de estos personajes, se centra ahora en el detalle de los materiales que han servido de materia prima para las estatuillas y los tapices. Todo ello nos remite al sentido del tacto. La pintura es tan gráfica que dichos objetos se nos antojan palpables y tenemos la sensación de examinar sus defectos y sus virtudes, de notar sus imperfecciones y sus formas. Sentimos los arañazos, las vetas; acariciamos la seda, el terciopelo y el satén:

Les vastes salles du palais s'éveillèrent à mes pas et je les habitai l'une après l'autre. Mon père y avait rassemblé de somptueuses merveilles : son goût se plaisait aux objets rares et curieux. Des tapisseries vêtaient les murs ; des lustres suspendaient au plafond leur scintillation orageuse de cristal et d'éclairs ; des groupes de marbre et de bronze posaient sur des socles travaillés ; les pieds trapus des hautes consoles d'or crispèrent sur les parquets leurs quadruples griffes léonines ; des vases de matière opaque ou transparente étiraient les nervures de leur gorge ou gonflaient l'ampleur de leurs panses ; des étoffes précieuses remplissaient des armoires à portes d'écaillé ou de cuivre. L'amas en débordait. C'étaient des soies glauques ou vineuses, tissées d'algues et brodées de grappes, des velours poilus, des moires ridées, des satins pâles miroitants comme des peaux baignées, des mousselines de brume et de soleil⁶⁰⁶.

La narradora siente la animación de estos objetos decorativos de la misma manera que las estatuas del exterior. Simultáneamente, asistimos a su propia

⁶⁰⁵ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 280.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 279-280.

transformación que nace del proceso inverso. La narradora se percibe como una estatua, una ninfa que, en su pedestal y rodeada de cristal, es observada por las animaciones mitológicas:

je saisis à pleins doigts ma chevelure ; mes mains s'y rétractèrent comme à des algues fluviales, et je m'apparus, debout, nue, dans l'eau limpide des miroirs. Je regardai autour de moi ma statue subite et fabuleuse, debout, sept fois autour de moi, dans le silence des glaces animées de mon reflet⁶⁰⁷.

Le récit de la dame aux sept miroirs es un ejemplo más en la obra de Henri de Régnier de la escritura simbolista, enigmática y ambigua. Las criaturas que han cobrado vida intentarán atrapar la imagen ideal de la narradora, reflejada en los espejos, final enigmático, como ya hemos afirmado, y que “ dénonce, en même temps que la profanation du spirituel, la vanité de la chair elle-même : les satyres, croyant saisir ce qui est seulement reflet de la beauté, ne se meurtrissent-ils pas aux miroirs brisés ? ”⁶⁰⁸.

Este relato crea más dudas que certezas. El idealismo parece ser el hilo conductor de la historia; sin embargo, no podemos obviar el papel predominante que, a nuestro parecer, tiene la búsqueda identitaria que caracteriza la progresión de la narradora, que parece renacer a medida que va transformándose. En esta búsqueda interior, la animación de las estatuas, el laberinto y los espejos son los elementos fundamentales para alcanzar la plena *conscience de soi*, necesaria para aceptarse en tanto que identidad.

1.3.1.2.4. *Le heurtoir vivant*

Este relato perteneciente también a la colección *La canne de jaspe* comparte muchos rasgos con otros relatos de esta compilación. Las grandes preocupaciones de la

⁶⁰⁷ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 282-283.

⁶⁰⁸ Mario Maurin, Op. Cit., p. 89.

estética simbolista se concitan en las páginas de este relato. El protagonista y narrador de la historia cumple los requisitos de esteta fin de siglo que posee una personalidad nerviosa y una alma sensible, cerrada y volcada hacia su interioridad.

Este personaje vive en soledad, por lo tanto. Su espacio personal es su casa natal. Esta casa representa su intimidad y reproduce los símbolos más queridos de Henri de Régnier y de la estética simbolista, pasillos laberínticos, espejos, conchas marinas...:

Je suis né et j'ai grandi dans cette maison. Rien n'y a changé depuis les temps les plus anciens de ma mémoire : toujours ces vastes chambres et ces spacieuses salles, ces mêmes recoins bizarres, toute cette singulière complication de vestibules, de corridors et de paliers en labyrinthe dans une architecture solide, derrière la longue façade de pierre grise qui ouvre sur la place l'indifférence miroitante de ses fenêtres et le clignement minutieux de ses lucarnes.

[...]

Nul portrait ne me restait d'eux, rien, sinon, de l'un, un cabinet plein de livres, de miroirs et d'épées, de l'autre, une galerie remplie de vitrines de coquillages, avec des armoires de dentelles et de broderies, et des tables en mosaïque⁶⁰⁹.

Este espacio interior se dobla de un espacio exterior, los jardines de la casa, adornado con una gran profusión de estatuas que representan los animales mitológicos de simbología especial en Henri de Régnier, fundamentalmente el fauno y el centauro, asociados ambos con la sexualidad y el erotismo. Esta interpretación supone una anticipación de la tonalidad y de la temática del relato.

El jardín se completa con un estanque coronado por la estatua del hombre desnudo en el centro, que supone un reflejo del narrador. La estatua está rodeada de agua, aislada, así como el narrador aparece perdido, en un comportamiento narcisista, sin signo de apertura al otro:

Il n'est pas vaste, carré; des arcades de vieux buis longent la muraille et forment aux angles du bout deux niches où sont deux figures, d'un Faune qui écrasait sous son sabot une grappe de raisin, d'un Centaure qui faisait rouler avec le sien une outre de peau. Au centre, se trouve un bassin, carré aussi, avec des margelles de pierre verdâtre, au milieu duquel, sur un socle qui trempe dans l'eau, se dresse, en bronze vert, la statue d'un homme nu qui semblait écouter attentivement alentour⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., pp. 295 y 296.

⁶¹⁰ *Ibid.*, pp. 296-297.

Su morada es la representación de su psique; la casa y el jardín son la imagen de su morada mental. El narrador vive sólo consigo mismo, perdido en su laberinto interior, sólo con su propio reflejo.

Los objetos que posee son símbolos y sirven de enlace con el alma. Son los “conectores” que le transportan hasta su auténtico ser:

Les coquilles m'intéressaient ; je soupesais avec précaution leur fragilité ; il y en avait d'astucieuses et de confidentielles ; certaines recélaient encore de grains de sable ; elles étaient bizarres et éloquentes ; j'y appliquais l'oreille, y écoutant le bruit de la mer, longtemps, indéfiniment, jusqu'au soir. Le murmure semblait se rapprocher, croître et finissait par m'étourdir, m'emplir tout entier, tellement, qu'une fois, j'eus l'impression comme d'une vague qui m'enveloppait, me submergeait. Je laissai tomber la conque qui se brisa⁶¹¹.

La frontera entre la casa y el exterior, entre su conciencia y el *otro*, está marcada por el llamador, que representa el busto de una mujer: “ Ce heurtoir était assez remarquable, plus encore que par la sommation grondeuse de son heurt à quelque Destin abstenu, par sa forme et par sa singularité. Il représentait, dans du fer, un buste de femme terminé en volutes ”⁶¹².

La descripción del busto es elocuente. La fuerza que desprende la mujer proviene tanto de una sexualidad bastante marcada, como de la pujanza y brutalidad de la personalidad que representa y que presagia el destino de los protagonistas de la historia: “ Elle avait un visage de douleur furieuse, les cheveux épars, les seins haletants, la gorge suffocante, les lèvres tordues ; elle crispait sa colère muette dans le soubresaut du métal et y roidissait son attitude forcenée et captive ”⁶¹³.

De repente, tiene lugar un suceso inesperado. Una mujer –sin nombre ni descripción- aparece, pasa delante de las ventanas. Una mirada basta para subyugar al narrador: “ un soir donc, au crépuscule, je vis une femme qui passait. Elle me regarda.

⁶¹¹ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 298.

⁶¹² *Ibid.*, p. 299.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 300.

Je l'ai suivie, je l'ai suivie, je l'ai suivie ! ”⁶¹⁴.

La descripción de esta mujer hace eco a la descripción de la estatua y retoma los símbolos de la casa, con una clara oposición entre los símbolos que representan la masculinidad y aquellos que remiten a la feminidad: la espada remite al espectro de lo masculino, las conchas al de lo femenino. Entre ambos se sitúa la figura de la estatua, que representa el amor: “ Son regard était comme la lame des épées, sa voix comme le bruit profond des coquilles de la mer. Parfois elle riait, d'un petit rire. Sa beauté nue était la statue de l'amour ; sa chair semblait comme debout sur une aube éternelle ”⁶¹⁵.

La aparición de esta mujer supone el acercamiento al *otro*. A pesar de haber vivido siempre encerrado en sí mismo, el narrador se deja llevar y sigue a la mujer desconocida y misteriosa con la que por fin “vive”. Esta apertura está llena de contradicciones, de momentos de extrema felicidad y también de momentos de crisis y de desesperación: “ Par elle j'ai connu toutes les douceurs et toutes les souffrances. Elle fut le chant de mes lèvres, la ride de mon front, la plaie de ma poitrine, elle fut ma vie ”⁶¹⁶.

El amor es el elemento conductor, pero el problema es una mala comprensión de este sentimiento, la perversión del amor que se torna en obsesión y en violencia. La apertura al *otro* a través del amor no funciona, como ocurre en otros relatos del autor. La imagen de la mujer misteriosa se torna en elemento destructor, en ángel de la muerte: “ Le désir grondait autour de nous. Une nuit, à la lueur des torches, devant les buveurs attablés, je l'embrassai sur la bouche. Les épées jaillirent : on tua. Le meurtre lui cribla

⁶¹⁴ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, *Op. Cit.*, p. 300.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 301.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 301.

le visage de mouches éparses et elle riait debout dans la coquetterie sanguinaire de cette parure féroce »⁶¹⁷.

Los celos comienzan a dominar la relación, en lugar de la pureza de un sentimiento verdadero. Así, asistimos a una escena de violación marcada por los colores glaucos y las texturas viscosas:

Toutes les colères m'entrèrent dans l'âme ; sournaises ou violentes, elles pâlirent mon hypocrisie ou empourprèrent ma brutalité.

Je l'ai traînée par les cheveux ! Comme il pleuvait ce soir-là ! C'était le long d'un marais verdâtre, près de joncs jaunes, sous un ciel gris. Nous étions pris à mi-corps dans la vase où nous avions roulé. Cela sentait le jonc pourri, la mousse, l'eau... La pluie lava sur nos visages la fange de notre étreinte ; mais, quand nous rentrâmes au palais, les traces boueuses de nos pieds sur les dalles nous suivaient comme des crapauds qui eussent marché sur nos pas⁶¹⁸.

El narrador está poseído por una pasión desmedida, perversa. Los celos han pervertido su relación con el *otro* y le conducen al asesinato. La escena es de gran violencia y demuestra la falta de control del protagonista, que actúa movido por un impulso que le domina sin posibilidad de salvación. La escena muestra además un gran erotismo, y al mismo tiempo se centra en la expresión desencajada de la mujer misteriosa. La estructura de las frases fortalece el vigor del pasaje, las frases cortas y encadenadas, sin enlaces, reflejan la violencia de la escena y la agonía de la mujer que se debate entre la vida y la muerte:

Toute sa chair s'effondra haletante et échauffée ; elle battit le pavé de sa saoulerie et, comme je l'aimais, je la frappai au visage.

Puis nous vécûmes au bord d'un fleuve. Elle cultiva un petit jardin où poussèrent quelques roses et des glaïeuls ; elle était douce comme le bonheur.

Je l'ai suivie — je l'ai suivie aussi, par les ruelles d'une ville étrangère, ce soir qu'elle rasait les murs furtivement. J'avais guetté sa trahison. La main déjà sur la clef secrète et le pied sur le seuil adultère, en m'apercevant, elle se retourna si brusquement que son manteau se dégrafa et lui découvrit le sein ; elle s'adossa au vantail, arrogante et hargneuse, les mains en griffes ; je la saisis à sa gorge toute tiède de luxure. Nous nous taisions ; son corps se crispa ; elle suffoquait ; ses yeux s'agrandirent, sa bouche se tordit et se mouilla d'une salive rosâtre. Parfois un soubresaut. L'ongle de son pied nu grinçait sur la pierre. Quand je la sentis morte, sans cesser de l'étrangler, je baisai ses lèvres saignantes⁶¹⁹.

⁶¹⁷ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 302.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 302.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 303.

Una vez más encontramos la aliteración de los sonidos /R/ y /s/ recurrente en Régnier para reforzar la potencia de las imágenes. La repetición del sonido /R/ da cuenta de la violencia y de la lucha por la supervivencia. El sonido /s/ transmite los sofocos, la falta de aire, la pérdida del soplo vital.

Después de este episodio, el narrador vuelve a casa, al encierro, a la soledad. La experiencia de la apertura al *otro* no ha tenido éxito y el personaje se vuelve hacia sí mismo. En ese instante, reconoce la figura del llamador: es la mujer misteriosa responsable de su felicidad, pero también de su desgracia:

Le heurtait y crispait son torse de femme. Je la reconnus. Cette figure me paraissait quelque simulacre de mon passé, durci là, rapetissé en son effigie métallique. C'était bien la même figure qui, tiède et vivante —jadis, en un soir tragique— agonisa sous mon étreinte ; le sein nu se gonflait du même soupir, la face douloureuse et frénétique souffrait là, mais la bouche fermée et les yeux clos dans un repos définitif et minuscule⁶²⁰.

La simbología es notable. El llamador parece representar a ese *otro* que llama a la puerta, que quiere formar parte de nuestra identidad. El protagonista, por su parte, no ha sido capaz de encontrar el equilibrio entre su *yo* y la parte exterior, el *otro* que todos tenemos que encontrar: “ Je me suis exorcisé de moi-même ; ce que j'ai tué venait de moi et m'appelait du dehors. Il fallait avoir baisé la vie aux lèvres et l'avoir saisie à la gorge pour être libre de ses fantômes ”⁶²¹. Así, la única solución posible —ante su incapacidad manifiesta para integrar al *otro*— es replegarse sobre sí mismo. Su identidad, por lo tanto, seguirá siendo problemática, marcada por una perversidad extrema.

Junto a la estatua animada—y en estrecha relación con ella— la obra de Henri de Régnier está repleta de maniqués/muñecos y marionetas. El análisis de estos elementos será, por tanto, el siguiente paso en nuestro estudio.

⁶²⁰ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, *Op. Cit.*, pp. 304-305.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 305.

1.3.2. Maniqués y marionetas.

En este apartado hemos querido incluir dos motivos que, aunque diferentes, presentan muchos puntos en común en los relatos de Henri de Régnier. Los maniqués o muñecos de tamaño natural son simulacros vestidos con el traje tradicional veneciano, las marionetas reproducen habitualmente personajes de la *Commedia dell'arte*. Por lo tanto, la máscara, una vez más, es el símbolo que subyace bajo estos dos elementos.

1.3.2.1. Maniqués

Mario Maurin se refiere al maniquí como “ la parodie de la statue ”⁶²². Esta expresión traduce la relación que existe entre ambos motivos. El maniquí o muñeco, al igual que la estatua, es un motivo ampliamente recurrente en la literatura fantástica fin de siglo.

Sin embargo, no es un motivo novedoso en sí. A lo largo del siglo XIX, toda una colección de muñecos, autómatas, maniqués aparecen en relatos u obras más extensas, pensemos, por ejemplo, en la Olympia del *Hombre de arena* de Hoffmann. Y, como ocurre con el motivo anteriormente analizado, tampoco podemos obviar su relación con el mito de Pigmalión.

Si bien como decimos, el maniquí no es un motivo original –en cuanto a su aparición- de la época fin de siglo, sí lo es en cuanto a su tratamiento. En los últimos años del siglo XIX, muchos de estos simulacros reproducen la imagen femenina⁶²³ y

⁶²² Mario Maurin, *Op. Cit.*, p. 75.

⁶²³ Una excepción notable pero valiosa al mismo tiempo es la novela *Monsieur Vénus* que Rachilde publica en 1884. En esta obra, es la protagonista femenina, Raoule, la que posee una estatua de cera que reproduce a su amante masculino, este muñeco conserva algunos elementos del cadáver real como uñas, dientes, etc. De todas formas, la inversión de los roles de los personajes protagonistas de esta obra pone

traducen la perversión que manifiesta la imagen de la mujer en la literatura fin de siglo⁶²⁴.

En la misma línea, se sitúan los autómatas y las figuras de cera. La fascinación que ejercen estos motivos⁶²⁵ se ve potenciada en parte por las inquietudes de este fin de siglo por los problemas de la identidad y de la dualidad. El muñeco de cera –al igual que el maniquí o el muñeco– asumen los rasgos propios de la figura del *Doppelgänger* surgida en la Alemania romántica:

Las figuras de cera crean una proximidad perturbadora con el modelo representado como si de alguna manera el alma del retratado se hubiera quedado pegada a la piel de un material demasiado “orgánico”, quizá demasiado humano. Maniqués, autómatas, esculturas en movimiento, parecen obedecer a un mecanismo secreto, a una fuerza oscura y malvada que anima sus movimientos⁶²⁶.

Además, en esta época fin de siglo, la curiosidad por la creación de criaturas artificiales se ve reflejada en la literatura. Esto es fruto, por una parte, del éxito científico con los avances en la fabricación de máquinas y autómatas; pero también, por otra parte, resultado de las ideas de la época fin de siglo en las que el artificio posee más valor que la naturaleza. Pensemos una vez más en *À rebours* de Huysmans. El ejemplo

en cuestión si realmente estamos ante una auténtica excepción, puesto que, a lo largo de la novela, el personaje femenino, Raoule, adopta el comportamiento masculino y el amante asume la condición femenina. Vid. M^a del Carmen Lojo Tizón, “La transgresión del género en Rachilde”, *Anales de Filología Francesa*, nº 25, 2017, pp. 113-131.

⁶²⁴ La misoginia propia de la *fin de siècle* así como la representación femenina asociada a la *femme fatale* es un tema ampliamente debatido y estudiado por la crítica. Es este clima general el que marca la pauta en cuanto a la inclusión de muñecas, maniqués, autómatas en las obras literarias de la Decadencia y del Simbolismo. Para afinar en el detalle, remitimos a los estudios de Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs*, *Op. Cit.*, pp. 557 y ss. y Jean Pierrot, *Op. Cit.*, pp. 72 y ss.

⁶²⁵ Así por ejemplo, sabemos que el Museo Grévin de París abre sus puertas el 5 junio 1882 de la mano de Alfred Grévin, dibujante y escultor. El Museo de Madame Tussauds de Londres abre su sede actual en 1884, después de que la escultora Marie Tussaud llevara mostrando sus figuras de cera desde 1835. Vid. “Histoire de Grévin des fondateurs à nos jours”, disponible en <http://www.grevin-montreal.com/fr/montreal/histoire-de-grevin> [Consultado el 5 de febrero de 2018] y “Over 250 years of extraordinary history...”, disponible en <https://www.madametussauds.com/london/en/latest-news-and-about/our-history/> [Consultado el 5 de febrero de 2018].

⁶²⁶ Roberta Ballestriero, “Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera”, *Brumal*, Vol. IV, nº 2 (otoño 2016), p. 96.

más representativo en el ámbito francés es quizás *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam pero no es el único⁶²⁷.

La percepción que se ha ido teniendo a lo largo de la historia de los muñecos y/o maniqués ha ido evolucionando; pero desde el Romanticismo encontraremos siempre esa fascinación salpicada de terror que acompaña invariablemente a estas representaciones que cobran vida poseídas por un ser atormentado o maléfico⁶²⁸.

Henri de Régnier presenta un tratamiento particular del motivo del maniquí. En los ejemplos encontrados en los relatos de nuestro corpus, siempre aparece revestido del traje tradicional veneciano y de *grandeur nature*. De esta manera, la identificación con un ser humano, así como su aparente “animación”, se ve reforzada. Otro dato significativo que sirve además para mostrar la originalidad de Henri de Régnier, viene dado por el hecho de que en ninguno de los ejemplos que vamos a revisar el maniquí reproduce la imagen femenina con los atributos de la *femme fatale*. En cualquier caso, queremos subrayar que Henri de Régnier utiliza los maniqués para mostrar la obsesión y la perversión de los personajes que han decidido fabricarlos y exhibirlos. Así, *Le testament du Comte Arminati* pone en escena a un personaje que vive enclaustrado bajo el influjo de la presencia de su amigo asesinado; *Le mystère de Fontefrède* nos presenta un teatro con dos maniqués en el centro de la escena que reproducen las figuras de la esposa infiel y del amante y *Le manuscrit trouvé dans une gondole* nos plantea un juego macabro que acaba con la locura de uno de los personajes.

⁶²⁷ Aunque este no es el tema de nuestro estudio, puesto que en Henri de Régnier no encontramos ningún ejemplo de este tipo, debemos remitir a los tres casos más representativos que recorren el siglo XIX: *L'homme au sable* de Hoffmann, *Frankenstein* de Mary Shelley y *L'Ève future* de Villiers de l'Isle Adam. Para una visión más en profundidad de la presencia del autómatas en la literatura, aconsejamos la lectura de las obras de Annie Amartin-Serin, *La Création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, París, Presses Universitaires de France, 1996 y de Hubert Desmarests, *Création littéraire et créatures artificielles: L'Eve future, Frankenstein, Le Marchand de sable ou le je(u) du miroir*, París, Éd. du temps, 1999.

⁶²⁸ La gran profusión en nuestros días de filmes que desarrollan la temática del muñeco maléfico que cobra vida muestra la magnitud de esta herencia.

En estos tres relatos, la perversión del sentimiento amoroso, que revela una identidad problemática y una incapacidad para asumir el acercamiento al *otro*, constituye el eje sobre el que pivota la aparición del maniquí y su consiguiente significación.

1.3.2.1.1. *Le testament du Comte Arminati*

Le testament du comte Arminati nos da las claves desde su título de la naturaleza del relato. Vamos a asistir a la lectura de las últimas voluntades y de la confesión del conde a través de una estructura que responde al topos del manuscrito encontrado, como en otros muchos casos de nuestro corpus. El tiempo del relato marco, que corresponde al tiempo del narrador y del personaje que ha encontrado el manuscrito, es el tiempo presente de la escritura, comienzos del siglo XIX. Las indicaciones temporales no son excesivamente precisas, sabemos únicamente que el palacio en el que se ha encontrado el manuscrito fue adquirido en 1905: “ Je l'ai acheté en 1905, et c'est en procédant aux réparations que j'ai découvert le bizarre testament en question ”⁶²⁹. Por el contrario, el tiempo de escritura del manuscrito sí muestra el detalle de que carece el relato marco, sitúa la acción en el siglo XIX y el desenlace de los hechos el 2 de marzo de 1897, fecha de datación del testamento que sirve de confesión.

Ya desde la narración marco, observamos que el relato se inscribe en la órbita de la máscara, de la ilusión, a través de la alusión a los personajes de la *Commedia dell'arte* y al carnaval veneciano. Este hecho contribuye a reforzar la significación que el símbolo de la máscara posee en los hechos que va a relatar el manuscrito encontrado.

⁶²⁹ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 88.

Así, el personaje del gondolero es el mediador; por un lado, porque transporta físicamente al personaje-testigo hasta el lugar donde se desarrollaron los hechos y, por otro, porque sirve de enlace con la época y el carácter doble y fantástico de estos acontecimientos:

Les attitudes du barcarol m'amusaient infiniment. Soit qu'il se tînt, la rame en main, sur la poupe de la gondole, soit qu'à l'intérieur du palais il accomplit quelque office domestique, Giovanni me semblait toujours un personnage de la comédie italienne. Avec son long nez, ses yeux mobiles, sa bouche bridée, avec sa ceinture à franges, ses souliers blancs, il avait l'air de figurer dans une pantomime. Sa marche dansée, ses gestes cérémonieux et comiques complétaient l'illusion. Giovanni m'apparaissait comme le carnaval en personne. Son visage lui tenait lieu de masque, et, de rôle, les moindres incidents de la vie.

[...]

Giovanni salua et disparut dans une pirouette que n'eût pas désavouée Arlequin ou Brighella⁶³⁰.

La ubicación espacial contrasta con la imagen alegre transmitida por el gondolero, lo que permite, además, adelantar el carácter funesto de los hechos que se relatan en el testamento. El palacio se sitúa en una zona solitaria y aislada de Venecia y, a pesar de los sucesivos trabajos de restauración, su aspecto es decrepito, misterioso e inquietante:

la vieille demeure patricienne que mon ami Antoine Terlier habitait dans un des quartiers les plus solitaires de Venise, et qui, malgré les restaurations indispensables que Terlier avait dû lui faire subir, n'en conservait pas moins, avec sa façade verdie mirée dans l'eau d'un étroit "rio", avec ses vastes appartements quelque peu délabrés, un aspect fort mélancolique et même assez inquiétant. Il s'en exhalait une odeur de vétusté et de décrépitude, et les murs semblaient pénétrés des relents de pourriture et de fièvre qui montaient, à marée basse, de la vase puante du petit canal sur lequel s'ouvrait la porte marine du Palazzo Arminati...⁶³¹.

La descripción insiste en el aspecto material de vetustez del *palazzo*, aliando a este aspecto olores asociados a la enfermedad, a la podredumbre y a la muerte, elementos que anticipan los hechos que leeremos a continuación. El palacio lleva por nombre Palazzo Arminati. De esta manera, se produce asimismo la identificación entre el dueño y su morada⁶³², de tal manera que los rasgos definitorios del palacio

⁶³⁰ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, pp. 79-80.

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

⁶³² Este rasgo es una peculiaridad que Henri de Régnier exhibe en las descripciones tanto de los personajes de sus obras literarias como en los retratos de personajes reales de su época. Vid. Yann Mortelette,

conformarán también las características fundamentales del conde. Este será un personaje solitario, atormentado, que vive entre la podredumbre y la muerte.

En dicho *palazzo*, Antoine Terlier, actual propietario del inmueble y amigo del narrador del relato marco, ha encontrado un manuscrito, el testamento del conde Arminati. Este documento-confesión adquiere ya una coloración misteriosa y negativa debido al término utilizado para designarlo. Antoine Terlier designa con el vocablo *grimoire*⁶³³ dicho documento. Esta terminología plantea una doble significación; por una parte, designa un libro de magia y, por otra, un texto de difícil lectura o que requiere ser descifrado⁶³⁴. Ambas acepciones nos permiten adivinar el carácter oscuro, e incluso, infame de lo que está contenido en él.

Una vez introducido el palacio y el testamento, la voz narrativa pasa al conde de Arminati a través de la lectura de su testamento. Desde las primeras líneas, sentimos la culpa y el arrepentimiento de *un misérable pécheur*⁶³⁵ que no merece pompa ni boato a su muerte sino que “ [s]a dépouille soit portée au cimetière de San Michele [...] sans appareil et pauvrement ”⁶³⁶.

Las palabras introductorias del conde Arminati insisten en la culpa por la comisión de un acto terrible del que está absolutamente arrepentido y pide disculpas por la vergüenza causada a sus amigos. Esta introducción lastimera y lastimosa da paso a la enumeración de sus últimas voluntades con respecto a sus posesiones.

Henri de Régnier impregna, como es habitual en sus relatos venecianos, la narración de una coloración dieciochesca y veneciana. Así, tenemos la presencia de un retrato de su ancestro Pietro Arminati, alto personaje de la Serenísima República de

“ Henri de Régnier portraitiste du Parnasse ” en *Les journaux de la vie littéraire: Actes du colloque de Brest, 18-19 de octobre 2007* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, disponible en <<http://books.openedition.org/pur/38899>> [Consultado el 29 noviembre de 2017].

⁶³³ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 80.

⁶³⁴ Entrada “ Grimoire ”, *Le trésor de la langue française informatisé*, disponible en <http://www.le-trésor-de-la-langue.fr/definition/grimoire> [Consultado el 20 de abril de 2018].

⁶³⁵ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 81.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 81.

Venecia, pintado por Tiépolo y una colección de trajes tradicionales venecianos. Estos elementos son de gran importancia para la comprensión del motivo que nos ocupa. Como ya hemos avanzado en la presentación del mismo, el maniquí en Régnier se caracteriza por su vestimenta, que es siempre el traje veneciano. Así, esta colección está enfundada en una serie de maniqués; el texto insiste en dos de ellos, concretamente los que revisten los trajes de carnaval masculino y femenino:

Je souhaite aussi que ma collection d'anciens costumes vénitiens soit donnée au Musée Civique, parmi lesquels je comprends expressément les deux accoutrements complets d'homme et de femme, en habits de carnaval, qui revêtent les deux mannequins placés dans ma chambre à coucher⁶³⁷.

Así, estos dos maniqués adquieren una importancia destacada, tanto por la mención expresa que de ellos hace el conde Arminati, como por el lugar que ocupan en el palacio, en las habitaciones privadas del conde. Pero aún queda un tercer maniquí, “ celui qui est debout dans l'alcôve, au chevet de mon lit ”⁶³⁸. Su emplazamiento es aun más simbólico y su presencia revela el carácter del mismo, una presencia fantasmal que observa y atormenta al conde: “ Quant au troisième, [...] qui, pendant que j'écris, me regarde à travers les trous de son masque, ah ! celui-là, que n'eût-il jamais dressé devant mes yeux sa molle statue de fantôme ! ”⁶³⁹.

Estas palabras traducen el misterio. El tercer maniquí, con su traje veneciano, encarna sus desdichas, su desgracia. Este maniquí está dotado de vida para el conde, vida que le ha usurpado a él. ¿Pero cuál es el misterio que reviste ese maniquí tan importante para el narrador?

Oui, qui que tu sois, toi qui t'approcheras de lui pour écarter les plis de sa baûta de satin noir et qui t'aviseras de soulever son faux visage de carton, prépare ton cœur à la surprise et à l'horreur ! Car c'est une tête de mort avec son crâne poli, ses orbites vides, ses dents affreusement souriantes, que tu découvriras derrière, une tête de mort dont le squelette tout entier, caché dans l'ampleur de l'étoffe, sert d'armature au simulacre qui le dissimule⁶⁴⁰.

⁶³⁷ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 82.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 82.

Régnier dosifica magistralmente la tensión del descubrimiento del misterio con una interpelación directa al lector del testamento y, por supuesto, en este caso, al lector del relato. Seguimos paso a paso las etapas de esa revelación, la tensión aumenta gradualmente hasta llegar al clímax: el maniquí es un cadáver. La repetición por dos veces de *tête de mort* subraya el calibre del crimen. La descripción sombría y hasta macabra de este esqueleto se funde con los componentes del traje veneciano que han sido el soporte y la coartada del crimen.

El maniquí personifica la máscara. Máscara material que esconde el esqueleto de su amigo desaparecido, Steffano Capparini, y máscara simbólica que oculta la verdad del conde, su auténtica cara. Porque el conde Arminati es un asesino, el asesino de su amigo. Esta revelación supone una liberación, la máscara ha caído y ahora puede mostrar su faz, revelar la pesada carga que ha supuesto para él llevar esa máscara:

Et ce squelette, sache-le bien, n'a pas été placé là par quelque jeu macabre. L'homme dont la chair a recouvert jadis ces os desséchés, à qui a appartenu cette carcasse, n'est pas pour moi un inconnu. Le vivant qui est devenu cette ossature m'a appelé par mon nom. Il m'a dit des paroles d'amitié ; bien plus même, il m'a adressé des prières. Ces vertèbres, maintenant rigides, se sont courbées devant moi ; ces sèches rotules se sont traînées à mes genoux, mais je n'ai écouté ni paroles, ni supplications. Je l'ai frappé là, entre les côtes; la pointe de mon poignard a touché son cœur palpitant. Cet homme, c'est moi qui l'ai tué ; moi, Ettore Arminati ; lui, Stefano Capparini !⁶⁴¹.

El pasaje posee una gran fuerza descriptiva por su propia estructura. El uso de frases cortas revela la agitación del conde, que no es capaz de articular un discurso fluido: la emoción y el remordimiento marcan su confesión. De igual manera, tanto la insistencia en las partes del esqueleto, con la presencia continua de una sensación de rigidez, como la sensación de sumisión y de desamparo del amigo sirven, por el contrario, para realzar la condición de bajeza y de atrocidad del crimen cometido. Así,

⁶⁴⁰ Henri de Régner, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 82.

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 82-83.

aunque física y materialmente Steffano Capparini estuviera en una posición de sumisión con respecto al conde, los roles se invierten y asistimos a la demostración de la vileza del crimen cometido y, en consecuencia, a la inferioridad moral de Arminati: “ Car je l'ai tué, Stefano ! Stefano, mon parent, mon ami, presque mon frère ! et nul n'a songé que je pourrais être l'auteur de ce meurtre impuni ”⁶⁴².

Una vez desvelado lo que se esconde bajo la máscara, el conde puede relatar con detalle los pormenores de su vida después del crimen, una vida condicionada por ese maniquí que esconde su verdad. Sin embargo, a pesar del temor a ser descubierto por la policía, el conde es capaz de conservar la calma y enfundarse la máscara social. Analiza la situación de manera objetiva y toma la decisión que le llevará a la salvación social y a la perdición moral:

la police commença à s'inquiéter de cette absence anormale, qui donc eût supposé que j'étais pour quelque chose dans une disparition dont je semblai, tout le premier, mortellement affligé ? Pensez donc, Capparini, Arminati, deux inséparables ! Les recherches entreprises dans toute l'Italie, dans le monde entier, demeuraient vaines. Qu'avait bien pu devenir Capparini ? Noyé dans la lagune ? Suicidé dans quelque coin ? Les hypothèses allaient leur train. Moi seul, je savais la vérité et comment Stefano, ayant cessé de vivre, avait cessé aussi d'être un cadavre reconnaissable et était devenu ce blanc squelette dont, morceau par morceau, fibre par fibre, j'avais patiemment dénudé les os !⁶⁴³.

Y esa salvación social es, por una parte, la de permanecer libre de sospecha por parte de la policía, y, por otra, la de contar con el apoyo incondicional de sus amigos. La perdición moral comienza en el momento en que los celos le llevan al asesinato a sangre fría y a la decisión de mutilar los restos y guardar el esqueleto bajo el traje veneciano:

Il ne me restait donc plus qu'à tâcher de profiter de mon forfait, quand, un jour, je fus mandé chez le magistrat chargé de l'enquête relative à la disparition de Stefano Capparini. Je me rendis à la convocation. On semblait ne vouloir de moi que certains renseignements complémentaires concernant les habitudes de vie de Stefano ; mais l'air singulier avec lequel ils me furent demandés, certaines intonations, certaines réticences du juge me parurent suspects et me plongèrent dans une angoisse inexprimable. Était-on sur la piste du mystère ? Les soupçons se portaient-ils sur moi ? Une peur affreuse me saisit. Que l'on s'avisât de perquisitionner chez moi, et l'on y trouverait ce squelette dénonciateur. Il fallait m'en débarrasser coûte que coûte, mais j'étais sans doute observé, surveillé. La moindre imprudence me perdrait. Sûrement mes domestiques m'épiaient. Ce fut alors que je songai à ces mannequins revêtus de costumes de

⁶⁴² Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 83.

⁶⁴³ *Ibid.*, pp. 83-84.

carnaval. Je les avais fait dresser en souvenir d'une fête travestie où Capparini, sa maîtresse et moi, nous nous étions amusés à paraître en authentiques personnages de tableaux de Longhi. N'était-ce pas là justement la cachette souhaitée ? Sous les plis de la baïta de satin noir, à l'abri du masque de carton blanc, le dangereux témoignage de mon crime serait enfin en sûreté⁶⁴⁴.

Pero la perdición moral no se acaba ahí, no ha hecho más que comenzar, porque los remordimientos van absorbiendo la vida al conde, la obsesión se apodera de él. El maniquí situado en su alcoba, le observa con atención. Así, lentamente, se anima para ocupar su vida:

Je m'endormis rassuré, mais, dans mon sommeil, je rêvai qu'au matin, en me réveillant, je voyais le masque du mannequin arraché et que la tête du mort me regardait. Son sourire narquois semblait se railler de mes préoccupations inutiles. [...] Or, ce que j'avais imaginé en rêve pouvait se produire en réalité. Aussitôt mon parti fut pris. A partir de ce moment, je ne quittai plus ma chambre que le plus rarement possible⁶⁴⁵.

La transformación se produce paulatinamente, el muerto va tomando posesión del vivo. De esta manera, el verdugo se convierte en prisionero y la víctima en carcelero:

Le cœur battant, les mains glacées, je me glissais dans ma chambre. Je soulevais le masque, et un soupir de soulagement s'échappait de mes lèvres, quand j'apercevais le blanc rictus dont m'accueillait mon geôlier !
[...]

Car, désormais, j'étais son prisonnier et je lui appartenais. Il avait confisqué ma vie et m'interdisait d'en user. Pas une fois je n'ai osé enfreindre sa défense, contrecarrer sa muette volonté. J'étais l'esclave docile de ce tyran impitoyable. Il m'a obligé à renoncer à l'amour, à cet amour qui avait fait de moi un criminel, et les ans ont passé sans que j'aie revu celle qui en avait été l'objet si farouchement convoité⁶⁴⁶.

La salvación, la paz, está en la muerte. El narrador se da cuenta de que con el asesinato de su amigo ha rechazado la alteridad, representada en la amistad. El amor posee una vez más en Régner un carácter trágico y funesto que saca lo peor del ser humano, en este caso escenificado a través de unos celos enfermizos e infundados, que traducen una identidad mal entendida. El hombre lucha internamente contra sí mismo porque es uno y doble al mismo tiempo: “ Tout homme a pour rival la moitié de soi-

⁶⁴⁴ Henri de Régner, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, pp. 84-85.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, pp. 86 y 87.

même, et ce n'est jamais que soi que l'on tue en lui. En frappant Stefano Capparini. c'est Ettore Arminati que j'ai frappé ”⁶⁴⁷.

El maniquí es la representación de la máscara bajo la que se cubre el conde Arminati en este relato y que al mismo tiempo sirve de revelación de su interioridad perversa. Algo parecido veremos en *Le mystère de Fontefrède*, relato que analizaremos a continuación.

1.3.2.1.2. *Le mystère de Fontefrède*

Le mystère de Fontefrède ha sido introducido en las páginas anteriores para ejemplificar el camino a través del laberinto. Este recorrido nos ha conducido hasta la sala central, representada aquí por una sala de espectáculos:

La salle de spectacle de Fontefrède était délicieuse. Postérieure à la construction du château, elle était de pur style Louis XVI et de proportions charmantes en son exigüité, avec ses loges, son balcon et son lustre à girandoles. Le rideau de la scène était peint de fleurs et d'attribut. Aux lumières, l'ensemble de la décoration devait être exquis, mais il y régnait un éclairage si singulier, un demi-jour si verdâtre que tout y prenait je ne sais quel aspect fantastique. C'était vraiment un théâtre pour fantômes⁶⁴⁸.

Esta sala es descrita como un ejemplo perfecto de equilibrio y de gusto en la decoración. No obstante, un elemento desentona con la descripción y crea una sensación de malestar y de misterio. Es la iluminación con tonos verdosos que llevan al narrador a hablar de *théâtre pour fantômes*. Porque, en efecto, en el centro del laberinto, en esa sala de espectáculos, está colocada una pareja de maniquíes a tamaño natural:

Vêtus, l'un d'un costume de bergère, l'autre d'un habit d'arlequin, deux corps étaient étendus sur le plateau. Ces deux mannequins, de grandeur naturelle, avec leurs figures et leurs mains de cire, avaient l'air de deux cadavres. Roulés l'un sur l'autre, ils formaient un groupe tragique et si macabre qu'involontairement je songeai à quelque drame mystérieux et meurtrier⁶⁴⁹.

⁶⁴⁷ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 87.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

La estructura del pasaje juega con la dualidad, con la ambivalencia. Por una parte, el tamaño humano de las figuras nos acerca a la realidad, por otra, el aspecto de cadáveres que poseen los maniqués, nos aleja de ella y nos introduce en el misterio, en lo fantástico. Más adelante veremos que lo que es apariencia se convierte en realidad, que lo que esconde la máscara es quizás la verdad.

La narración se centra ahora en contarnos la historia del Marquis de Marvoisin, dueño del castillo. En páginas anteriores hemos visto que la caracterización de este personaje es fundamentalmente negativa. Personaje funesto, taciturno y solitario, vive retirado en su castillo, concentrado en sus prácticas mágicas. Esta caracterización tan negativa contrasta con la descripción de M^{lle} de Clercize, la joven que va a convertirse en su esposa del marqués y que recibe las simpatías del narrador y la compasión del lector: “ Mlle de Clercize qui, jeune et belle, consentait à venir s'enfermer dans ce château perdu. Du coup, M. de Marvoisin en passa plus que jamais pour sorcier. Il avait sûrement ensorcelé la pauvre enfant qui ignorait, sans doute, la dure vie à laquelle l'astreindrait un mari hypocondre et tyrannique ”⁶⁵⁰.

La presencia de Mme de Marvoisin parece cambiar el carácter del marqués, antaño tan taciturno. Las veladas en el castillo se suceden y Mme de Marvoisin es el foco de atención de todas las miradas y las atenciones. Estos hechos, aparentemente tan inocentes van sembrando la duda, son indicios de que esos sucesos aparentemente tan inocuos van a tener una repercusión negativa: “ M. de Marvoisin, d'insociable qu'il était, devint le plus accueillant des hôtes. À Fontefrède, chasses, bals, soupers se succédaient sans interruption. Mme de Marvoisin était l'âme de toutes ces fêtes. Très courtisée, elle ne montrait, d'ailleurs, aucune préférence pour aucun de ses soupirants ”⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., *Ibid.*, p. 49.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

Y ese desastre se desencadena con la llegada de un pariente del marqués, M. de la Gironnerie, que conquista el corazón de Mme de Marvoisin: “ Il n'en fut pas de même, cependant, quand parut M. de la Gironnerie. Parent éloigné du marquis, M. de la Gironnerie fit une vive impression sur le cœur de Mme de Marvoisin, et, bientôt, ils éprouvèrent l'un pour l'autre une violente passion ”⁶⁵².

La reacción del marqués no parece levantar sospechas sobre su conocimiento de esta relación: “ Soit qu'il ne s'aperçût de rien, soit qu'il eût confiance en la vertu de sa femme, M. de Marvoisin multipliait les occasions qui mettaient en présence Mme de Marvoisin et M. de la Gironnerie ”⁶⁵³.

Llegados a este punto, se establece, a nuestro entender, un paralelismo entre el espacio y la figura del marqués. De igual forma que la sala de espectáculos jugaba con la ambivalencia y su apariencia era engañosa, la figura del marqués posee la misma ambigüedad. Su imagen tranquila, sosegada de ahora contrasta con su carácter de antaño. Sus actos, aparentemente inofensivos parecen estar guiados por un doble juego. Así el carácter del marqués se revela bajo el signo de la máscara. Nada es lo que parece, todo lo que es apariencia puede ser realidad.

Este juego conduce a Mme de Marvoisin y M. de la Gironnerie a representar los papeles protagonistas de una obra de teatro, son los “enamorados”, ¡curiosa coincidencia! Cuando la obra acaba, los asistentes a la representación esperan en vano a que aparezcan. Ambos han desaparecido misteriosamente. Todo apunta a que se han fugado juntos:

Les choses étaient en cet état, quand Mme de Marvoisin souhaite de jouer la comédie. Les rôles de l'amoureux et de l'amoureuse échurent, naturellement, à M. de la Gironnerie et à Mme de Marvoisin. Le soir de la représentation, ils y furent au-dessus de tout éloge et la nombreuse assemblée réunie dans la salle de théâtre les couvrit d'applaudissements, dont M. de Marvoisin donnait le signal. Cependant lorsque, le rideau tombé, l'assistance eut gagné la salle du souper, on attendit en vain la charmante Bergère et l'ardent Arlequin. Leur absence ayant fini par inquiéter, on se mit à leur recherche, mais à leur place, on ne trouva d'eux que les costumes qu'ils

⁶⁵² Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 49.

⁶⁵³ *Ibid.*, pp. 49-50.

venaient de quitter et un court billet par lequel ils avertissaient M. de Marvoisin qu'ils s'étaient juré un amour éternel et que la mort seule pourrait les séparer. L'enlèvement nocturne de Mme de Marvoisin par M. de la Gironnerie causa un scandale considérable. Seul, le marquis n'en parut pas affecté⁶⁵⁴.

Una vez más, la reacción del marqués no desvela sus pensamientos ni sus sentimientos. El marqués no parece afectado, sin embargo, hace fabricar unos maniqués que reproducen fielmente los rasgos de los desaparecidos y que trae en unos ataúdes. Son los “vivos” retratos de ambos y están vestidos con los trajes que portaban en la obra. El marqués prepara su puesta en escena, coloca los “dobles” y les dispara a quemarropa. ¿Ha completado su venganza?

Il ne fit rien pour inquiéter les fugitifs. Seulement, après leur fuite, il partit pour Paris, d'où il revint, au bout de quelques semaines, rapportant deux grandes caisses pareilles à des cercueils. Elles contenaient deux mannequins de grandeur naturelle et reproduisant fidèlement les traits de Mme de Marvoisin et de M. de la Gironnerie. Ces deux mannequins revêtus des habits qu'avaient portés les deux amants en leurs rôles, M. de Marvoisin les fit dresser sur la scène du théâtre, les lustres et les girandoles allumés, puis, s'étant éloigné à bonne distance, il les abattit, l'un et l'autre, au pistolet, chacun d'une balle à l'endroit du cœur⁶⁵⁵.

Esta puesta en escena insiste una vez más en ese juego entre apariencia y realidad, entre vida y muerte. A través de ese simulacro, el marqués se erige en dueño de los destinos de los enamorados y escenifica la muerte de ambos.

La duda se hace dueña de la narración. ¿Ha transformado el marqués a los amantes en maniqués y luego los ha asesinado?, ¿ha conseguido poner en práctica sus conocimientos sobre ciencias ocultas?

Ces deux cadavres étaient ceux de Mme de Marvoisin et de M. de la Gironnerie. Que s'était-il passé ? Avaient-ils, eux-mêmes, mis fin à leurs jours dans quelque égarement ou dans quelque désillusion d'amour ? Avaient-ils été assassinés ? Le vol n'avait pas été le mobile de l'assassinat. Vengeance, alors ? Était-ce le marquis de Marvoisin qui avait dirigé la main des criminels ? Le voyage du marquis à Paris, où il avait conservé des relations assez suspectes, avait-il servi à préparer l'attentat ou bien les deux fugitifs avaient-ils été victimes d'une de ces opérations d'envoûtement, comme il en est rapporté dans les livres de magie, et dont le marquis était bien capable ?⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 50.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

La conclusión del relato muestra la maestría de Régnier a la hora de lograr el clímax necesario para la aparición del misterio. Este último párrafo está configurado como una sucesión de preguntas sin respuestas. La concatenación de las mismas demuestra que Régnier dirige al lector hacia la única respuesta posible.

Visto con perspectiva, todo cobra sentido. M. de Marvoisin decidió darles la oportunidad de estar juntos para ver hasta donde eran capaces de llegar. El papel de protagonistas en la obra, representando el papel de enamorados, también tiene doble sentido *après coup*. Las piezas del puzzle se han unido para mostrarnos el guion completo de la obra macabra del marqués de Marvoisin. Este juego teatral pone sobre la mesa la importancia de la máscara, indisolublemente unida a la apariencia, pero también a la verdad que se esconde tras ella.

Los maniquíes son figuras ambivalentes, representantes simbólicos de la máscara. En el relato que analizaremos a continuación queda patente cómo la ciudad de Venecia y sus atributos están bajo el signo de la máscara.

1.3.2.1.3. *Manuscrit trouvé dans une gondole.*

Como hemos visto en numerosas ocasiones, este relato se presenta siguiendo las pautas típicas de la tradición de la literatura fantástica: un narrador en primera persona que da cuenta de los acontecimientos relatados en un manuscrito encontrado por azar. En cierto sentido, esta es una manera de distanciarse, de tomar perspectiva y reivindicar una cierta *objetividad* de los hechos que el narrador *se limita* a relatar. Los datos cronológicos y espaciales de la introducción son bastante imprecisos, sólo sabemos que estamos en Venecia en otoño:

Lors de l'un de mes derniers séjours à Venise, j'avais pris, un matin, une gondole pour aller à Murano où l'on m'avait signalé à vendre, chez une vieille dame, un assez beau miroir ancien. L'occasion, m'avait-on dit, valait le déplacement, et c'est toujours un plaisir qu'une course en

lagune, même par un matin comme celui-là où le ciel était voilé de brume, car on touchait à la mi-novembre et l'on sentait dans l'air cette première vivacité humide qui annonce la fin de la belle saison vénitienne⁶⁵⁷.

Por el contrario, el relato contenido en el cuaderno encontrado multiplica las marcas cronológicas –“ Ces mémoires avaient dû être rédigés dans les premières années du XIX^e siècle ”⁶⁵⁸, “ J'y vis le jour en l'année mil sept cent soixante et unième ”⁶⁵⁹- y espaciales. Sin embargo, desde la puesta en escena de este marco clásico, los elementos que introducen la duda se multiplican. Por una parte, el carácter críptico del manuscrito –“ Il était écrit en vénitien et les caractères en étaient peu lisibles ”⁶⁶⁰- y su estado de decrepitud que reenvía al misterio del pasado: “ C'était un cahier couvert de maroquin rouge. La reliure en était ancienne et assez usée. Il contenait, parmi pas mal de pages blanches, un certain nombre de feuillets chargés d'une écriture jaunie par le temps ”⁶⁶¹. Por otra, su carácter incompleto y la curiosidad que siente el narrador por el destino del manuscrito completo:

ce cahier de maroquin, d'un fragment des mémoires d'un certain comte Pastinati, de Venise. Ces mémoires avaient dû être rédigés dans les premières années du XIX^e siècle. Le cahier n'en contenait que le commencement, une vingtaine de pages. Le reste en est-il perdu ou enfoui dans quelques archives ? Je ne sais⁶⁶².

El personaje-narrador del manuscrito también es en cierta manera enigmático y se presenta como el prototipo del hombre fin de siglo, a pesar de ser un relato que narra acontecimientos de principios del siglo XIX. Nos ofrece datos precisos sobre su familia y su juventud, marcada por la diversión y la falta de preocupaciones y de responsabilidades. Este tipo de vida permite la introducción del elemento esencial de la Venecia de la época: el traje veneciano y sobre todo la máscara que cubre el rostro de

⁶⁵⁷ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 5.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 7.

los venecianos. La caracterización que realiza de sí mismo este personaje es un cliché en Henri de Régnier y recuerda a otros muchos personajes suyos, como por ejemplo Balthazar Aldramin.

Así, este personaje muestra su desencanto por la gloria y el pasado perdido de Venecia, en lo que podemos suponer una transposición de los sentimientos de Régnier:

Je ne commence pas ces mémoires dans le but de demander à la postérité une gloire que ne méritent ni mon nom, ni mes talents, ni aucune des circonstances de ma vie, mais dans l'intention de noter pour moi-même les souvenirs de ma jeunesse et de revoir en pensée ce que fut notre belle Venise avant que le souffle des révolutions eût détruit l'édifice admirable de son gouvernement unique et mis à bas la gracieuse architecture de ses mœurs. On ne trouvera donc en ces pages nul récit des événements historiques auxquels j'ai, malheureusement, assisté, puisqu'il m'a été donné de survivre à l'infortune de ma patrie. Je ne chercherai donc qu'à présenter le tableau de l'existence heureuse et charmante dont jouirent les Vénitiens d'hier, en y mêlant le conte de certaines aventures propres à faire connaître notre caractère national ou à divertir par leur singularité. D'ailleurs je ne vise pas à composer un ouvrage suivi et n'ai d'autre prétention que celle de me soustraire aux ennuis du présent par le rappel des plaisirs passés⁶⁶³.

Ese contraste entre la juventud del personaje narrador en la Venecia del esplendor y la Venecia de sus últimos días, marcada por la decrepitud y la decadencia, muestra la nostalgia propia de Régnier. Esta descripción nos trasporta a la época del fasto y boato de la máscara y del carnaval y supone un avance de lo que encontraremos en las líneas siguientes:

Parmi ceux-là [les plaisirs passés], je compte en premier celui d'être né Vénitien. Certes il en arrivera encore de même à beaucoup, mais ils n'y trouveront plus cet agrément que comportait jadis ce beau titre. Notre Venise n'est plus ce qu'elle était lorsque j'y vins au monde. Elle est tristement déchuée de son ancienne splendeur et de tout ce qui la faisait si unique et si surprenante. Elle n'a plus ses doges et ses sénateurs, ses armées, ses vaisseaux, ses galères, ses fêtes admirables. La pauvreté s'est glissée chez elle. Ses palais sont à l'abandon, mais, telle qu'elle est, elle demeure encore divinement belle pour ceux qui l'ont aimée, quand sa beauté se relevait du faste le plus délicat. Telle qu'elle est, c'est encore là que j'aimerais le mieux naître et c'est là surtout que je veux mourir⁶⁶⁴.

El acento está puesto en la vida del narrador del manuscrito, “ car si l'auteur avait assisté aux derniers jours de la Sérénissime République, il avait auparavant vécu

⁶⁶³ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., pp. 8-9.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

de la pittoresque et de l'indolente vie vénitienne ”⁶⁶⁵. Así, la Venecia de la máscara es la Venecia del narrador del manuscrito y, en este sentido, podemos, por tanto, afirmar que el narrador, al igual que su ciudad natal, está marcado por la máscara, como vemos en sus preferencias: “ Il y avait aussi et surtout les mille intrigues que permettait, dans notre Venise d'alors, le port du masque ”⁶⁶⁶.

El narrador se deleita en la descripción del traje tradicional veneciano. La capa, el sombrero, pero sobre todo la máscara, introducen de pleno el tema de la identidad en el relato, por una parte, el misterio y el carácter doble del personaje y de la ciudad, por otra:

C'est un de nos usages les plus singuliers et sur lesquels on a disserté à perte de vue. Notre ville en prenait une physionomie unique. Ce fut là une de nos libertés les plus chères. On portait le masque environ cinq mois de l'année et à toutes les cérémonies extraordinaires. Il consistait en un manteau de taffetas noir qui descendait jusqu'aux talons et que l'on nommait *tabaro* et en un capuchon de dentelle ou de crêpe noir, appelé *baiüta*, qui retombait sur les bras et ressemblait à un camail fermé. Avec cela, le chapeau et la *maschera* de carton blanc. Sous ce costume, chacun jouissait du droit à l'incognito. Il formait un refuge inviolable. On le portait dans la rue, au café, au théâtre, partout et jusque dans les églises. Il était notre privilège et sa renommée universelle attirait chez nous les étrangers⁶⁶⁷.

El narrador nos traslada su felicidad, su gusto por las fiestas y, elemento característico de este tipo de relatos en Régner, su interés por la magia y la cábala. En este caso, además, este elemento está unido al sentimiento amoroso. La presentación de la signora Bettini, el personaje femenino sobre el que va a girar toda la trama de la historia, pone el acento en este hecho:

Cette signora Bettini était une jeune veuve et une des plus jolies femmes de Venise. Elle avait beauté aussi bien de corps que d'esprit. Parfaitement faite, et du visage le plus agréable, elle chantait et dansait à ravir. Nos caractères s'accordaient à merveille. Une société choisie se réunissait autour de la Bettini. Elle recevait beaucoup de monde et chez elle on parlait de tout avec la plus charmante liberté. Sa curiosité s'étendait à toutes choses et même jusqu'aux sciences occultes, qui étaient alors en grande faveur⁶⁶⁸.

⁶⁶⁵ Henri de Régner, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 7.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

Esta dama reúne todos los dones: es hermosa, viuda, posee los encantos necesarios para triunfar socialmente, canta y danza maravillosamente. En definitiva, el narrador está subyugado por ella. Junto a esta caracterización positiva, aparece otro elemento que introduce la duda y la oscuridad, ya que, a pesar de ser una persona inteligente y curiosa –o precisamente por eso–, el narrador nos confirma el gusto de la signora Bettini por las ciencias ocultas. Así, esta dama aparece marcada por la ambigüedad que caracteriza el símbolo de la máscara.

Junto a la signora Bettini y al narrador-protagonista, asistimos a la presentación de un personaje singular que, corresponde a lo que podemos llamar personaje contrapunto y que aparece en numerosas historias de Henri de Régnier, como por ejemplo las tres que componen las *Histoires Incertaines*. Monsieur Calamuzzi es un personaje siniestro –un mago o un hechicero– que conoce los secretos de las artes oscuras –parece que domina el arte de la transmutación o de la transustanciación. Este personaje ejerce, a ojos del narrador, una influencia enfermiza sobre la signora Bettini, influencia que el narrador recuerda insistentemente:

C'était un grand homme maigre et noir, avec un long nez couvert de verrues. Il excellait à dresser la pyramide et à tirer des horoscopes. Il allait même jusqu'à prétendre au secret de faire de l'or malgré quoi, il était assez pauvre et habitait une méchante maison dans l'île de San Giorgio in Alga, qui est une des plus solitaires de la lagune, du côté de Fusine. La Bettini raffolait de ce vilain sorcier. Il ne se passait guère de jour qu'elle ne l'envoyât chercher en gondole pour le consulter [...]⁶⁶⁹.

Su descripción reúne numerosos rasgos negativos que nos recuerdan, una vez más, a los personajes nocturnos de Hoffmann. Además, esta historia pone en escena a otro personaje que hace eco a Calamuzzi: es el barón Massenbach, de origen alemán. Como hemos afirmado en varias ocasiones, Régnier gusta de otorgar la nacionalidad alemana, o una relación con dicho país, a muchos de los personajes iniciados en ciencias ocultas. Junto a este tipo de personajes, Henri de Régnier introduce en un gran número

⁶⁶⁹ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 13.

de relatos a un personaje supersticioso y miedoso, siempre alemán también, y que nos recuerda a Nathanaël, protagonista de *L'homme au sable*:

Ce Massenbach était un gros homme pansu sur de courtes jambes, avec une face rougeaude et toujours quelque peu suante. Ce qui nous réjouissait le plus en lui était la sincère épouvante dont il témoignait pour nos divertissements cabalistiques. Le baron était stupidement superstitieux et crevait de peur à nos simagrées. Il croyait aux fantômes, aux revenants et à toutes les billevesées du même acabit. Calamuzzi, qui le détestait, se plaisait à l'effrayer par toutes sortes d'extravagances terrifiantes, cherchant à le persuader que notre Venise était le séjour préféré des esprits, des gnomes et des salamandres et qu'un baron allemand, malgré ses trente quartiers, n'y était point à l'abri des maléfices⁶⁷⁰.

Es el caso del barón de Massenbach, un ser que inspira vergüenza y compasión. Su descripción es negativa, no tanto en un sentido maligno, como Calamuzzi, sino en un sentido físico y social: El barón es un pusilánime que pretende a la signora Bettini, por lo que supone un rival tanto para el narrador como para Calamuzzi.

Así, cada uno de los actores de esta historia ocupa una posición anclada. La signora Bettini es el objeto del deseo. Deseo amoroso por parte del narrador y por parte del barón Massenbach; deseo amoroso e “intelectual” por parte de Calamuzzi. Estas posiciones marcan el transcurso de la historia. Los actos de cada uno de los personajes, sus reacciones y sus destinos están dictados por este papel dominante. Los personajes, el decorado y las acciones de los personajes traducen el carácter misterioso y fantástico de la narración, siempre con el componente del juego entre la apariencia y de la realidad, que marcan fundamentalmente los personajes de la Bettini y de Calamuzzi.

El barón de Massenbach no participa de este juego, es el personaje que no participa en el juego de la máscara y, por ello, será el damnificado de la historia. Su inocencia le lleva a confiarse al narrador que, por una *idée diabolique*, le lanza a las garras de Calamuzzi:

Cependant le Massenbach, si lourd d'esprit qu'il fût, s'apercevait que ses affaires n'avançaient pas. Le temps du carnaval touchait à sa fin et le moment viendrait bientôt où il faudrait remettre le masque et la baïta. De plus, la Bettini parlait de quitter Venise pour aller se reposer dans sa villa de la Brenta. Ce fut alors que le pauvre baron, s'étant copieusement grisé avec quelques flacons

⁶⁷⁰ Henri de Régner, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., pp. 14-15.

de refosco, me confia sa mésaventure et les incroyables rigueurs de la Bettini envers un personnage de son importance. Il l'avait comblée de cadeaux sans avoir obtenu d'elle la moindre faveur. A ces doléances, je ne sais quelle idée diabolique me traversa l'esprit et me fit répondre au baron que, dans la situation où il se trouvait, le seul homme qui le pût secourir était Calamuzzi. Seul Calamuzzi pourrait l'aider à se faire aimer de la Bettini, car il avait à sa disposition des philtres si puissants que nulle ne résistait à leur effet⁶⁷¹.

La máquina se ha puesto en marcha, Calamuzzi va a escenificar macabramente su juego de máscaras. Sus dos rivales van a ser citados, pero su papel en la mascarada y su destino serán diferentes. El narrador va a asistir, en palabras de Calamuzzi, a “ un spectacle qui ne manquerait pas de [lui] satisfaire ”⁶⁷². Toda la puesta en escena está presentada como un espectáculo, un juego teatral. El narrador-protagonista es conducido a una estancia desde la que puede ver una sala iluminada, cuyo foco es un diván en el que se encuentra la signora Bettini.

La presentación de los hechos y la atmósfera conseguida conjugan los elementos propios de un relato fantástico, pero, al mismo tiempo, se insiste en el *côté* representación. La combinación de campos léxicos, de interrogaciones retóricas, la ausencia de conjunciones copulativas, tienen como finalidad crear mayor sensación de desasosiego y aumentar la tensión. En este sentido, las cuestiones sin respuesta y la yuxtaposición de los elementos van *in crescendo* hasta el clímax, como en cualquier obra de teatro:

Ce cabinet avait pour toute ouverture une lucarne ronde ; elle donnait sur une salle assez grande et assez éclairée au fond de laquelle était disposé un lit de repos, mais quel ne fut pas mon étonnement, quand je reconnus, à demi étendue sur ce lit, dans une pose qui lui était familière, la Bettini elle-même ! Car c'était bien elle, et bien qu'elle fût en masque et en baïta, aucun doute n'était possible. L'œil d'un amoureux ne se trompe point. Que faisait à cette heure la Bettini en ce lieu solitaire ? De qui se jouait ce misérable Calamuzzi ? Était-ce de moi ou de Massenbach ?⁶⁷³.

La Bettini viste el ropaje veneciano y porta la máscara, otro indicio más del juego entre apariencia y realidad que pone en escena el relato. El narrador-protagonista

⁶⁷¹ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., pp. 15-16.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 18.

no duda de la identidad del personaje de la escena. Sin embargo, el desenlace muestra que lo que esconde la máscara que no se corresponde con la apariencia:

Le baron avait porté la main au masque de la Bettini et soudain, derrière ce masque détaché, apparaissait, au lieu du charmant visage de ma Bettina, une affreuse tête de mort, tandis que le baron de Massenbach, à la renverse, s'effondrait sur le pavé, en poussant un cri terrible, aux pieds du mannequin que le diabolique Calamuzzi avait façonné avec une étonnante habileté à la ressemblance de la Bettini et dont le macabre épouvantail grimaçait au-dessus du corps inerte que...⁶⁷⁴.

El barón sufre la broma macabra de Calamuzzi, la signora Bettini no es real, es un maniquí que reproduce sus rasgos. Lo que esconde la máscara es la muerte. Muerte figurada, muerte de los que no participan en el juego de la apariencia y de la realidad.

La historia se interrumpe abruptamente, la suspensión refuerza el efecto fantástico. El relato marco introduce la conclusión y provoca un efecto contradictorio; por una parte, mantiene el efecto fantástico; por otra, lo anula. Una vez más la labor del narrador es esencial. La modalización narrativa utilizada modula ese efecto fantástico a través de interrogaciones sin respuesta, de estructuras concesivas o adversativas introducidas por conectores como *quoi que, néanmoins, mais* con el fin de mantener el efecto de duda, de ambigüedad:

Comment avait fini l'aventure du baron allemande ? En avait-il été quitte pour une syncope ou son évanouissement avait-il eu des suites plus définitive ? Quoi qu'il en eût pu être, j'avais été un peu déçu, car je n'ai pas grand goût pour les histoires du genre de celle que le comte Pastinati avait cru bon de rapporter dès le commencement de ses mémoires interrompus. J'aurais préféré quelque anecdote plus gaie et plus plaisante, comme le comte en faisait prévoir. Néanmoins rien ne prouve que la mésaventure du pauvre baron de Massenbach ait fini tragiquement et que les masques de Venise lui aient toujours joué d'aussi vilaines farces. Mais le cahier de maroquin n'en dit pas davantage. Je le conserve parmi mes souvenirs vénitiens et il figure dans ma vitrine à côté des objets que j'ai rapportés de là-bas, parmi mes coffrets peints et mes faïences de Bassano et non loin d'une petite tasse de laque noir où l'on distingue un minuscule personnage doré portant le tabaro, la baüta et la maschera, comme les portaient au temps de leur jeunesse, le comte Pastinati et la belle Bettina Bettini⁶⁷⁵.

⁶⁷⁴ Henri de Régner, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 19.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

La última frase del relato alude al traje veneciano, focalizando así el centro de interés hacia el disfraz y la máscara como signos identitarios de Venecia y de los personajes centrales de la historia.

Este relato clausura la presencia del maniquí en los relatos de nuestro corpus, pero sirve de enlace para el siguiente motivo, la marioneta. El juego entre apariencia y realidad que caracteriza la máscara está reforzado en *Manuscrit trouvé dans une gondole* por el tema de la representación teatral que pone en escena naturalmente este juego y que ejemplifica de manera perfecta el conflicto entre identidad, dualidad y alteridad propio del periodo fin de siglo.

En este sentido, la marioneta escenifica mejor que ningún otro emblema de la máscara la relación existente entre apariencia y realidad.

1.3.2.2. Marionetas

“ La *poupée* a donné naissance aux *marionnettes*, qui ont donné naissance à la comédie. La comédie des *marionnettes* est le drame plastique ”⁶⁷⁶. Con esta afirmación, Charles Nodier establece naturalmente la conexión entre muñecos y marionetas, por una parte, y entre marionetas y teatro, por otra.

El siglo XIX, como consecuencia de las ideas románticas, retoma el interés por el teatro de marionetas después de siglos de desprestigio. Las palabras anteriores son una buena muestra de ello, pertenecen al Docteur Néophobus, pseudónimo bajo el que se esconde Charles Nodier, que publica dos textos sobre las marionetas en la *Revue de Paris* en 1842 y 1843, con los títulos *Les marionnettes 1^{er} partie* y *Les marionnettes 2^{ème} partie*, respectivamente. Pero no es un caso aislado, a estos estudios había

⁶⁷⁶ Docteur Néophobus, “ Les marionnettes 1^{ère} partie ”, *Revue de Paris*, XI, París, 1842, p. 7, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5802472d> [Consultado el 14/02/2018].

precedido, en 1827, el aportado por un corresponsal anónimo del *New Monthly Magazine* en la rúbrica *Souvenirs d'Italie* nº 5. Este corresponsal anónimo es para Charles Magnin M. Beyle, es decir, Stendhal⁶⁷⁷.

Ambos autores toman la defensa de las marionetas contra las críticas de puerilidad o de falta de seriedad. Así el Docteur Néophobus asevera:

Pour en revenir aux reproches dont les *marionnettes* ont été l'objet, il est faux de dire que les *marionnettes* soient essentiellement puériles et triviales. Elles ont leur gravité, leur grandeur, leur solennité. Les *marionnettes* ont représenté des idées sérieuses, et elles en représenteraient bien encore si elles osaient oser⁶⁷⁸.

Por su parte, el corresponsal del *Monthly Magazine* afirma: “ Ô les admirables créatures ! ô les graves personnages ! Quel mélange de la majesté du rang et du grotesque baragouin des lazzaroni ! Quelle vérité surtout ! ”⁶⁷⁹.

Estos estudios muestran la importancia recobrada por estos motivos. A partir de la mitad del siglo XIX, el interés de la marioneta se acentúa como demuestra la publicación de la ambiciosa obra de Charles Magnin⁶⁸⁰ sobre la historia de la marioneta en Europa o la posterior publicación de Ernest Maindron⁶⁸¹ sobre marionetas y guiñoles que parte de las informaciones aportadas por Magnin.

Entre estos dos trabajos que intentan sentar las bases de un estudio serio, preciso y documentado sobre este elemento, aparecen las obras de Maurice Sand⁶⁸² y de Georges Sand⁶⁸³ sobre las marionetas y los personajes de la *Commedia dell'arte*. El

⁶⁷⁷ Stendhal habla también sobre el teatro de marionetas en su obra *Rome, Naples et Florence*, revisión du texte et préface par Henri Martineau, 3 vol., París, Le Divan, 1927. *Vid.*, vol. 2, pp.115 y ss. y 265 y ss., disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6935r> [Consultado el 16 de abril de 2018].

⁶⁷⁸ Docteur Néophobus, “Art. Cit.”, p. 15.

⁶⁷⁹ “ Souvenirs de l'Italie, nº 5 ”, *Revue britannique*, Tome 15^{ème}, París, 1827/11-1827/12, p. 337, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9752713j> [Consultado el 12/03/2018].

⁶⁸⁰ Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, París, Michel Lévy, 1862. [1^o edición 1852].

⁶⁸¹ Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, París, Félix Juven, 1900.

⁶⁸² Maurice Sand, *Masques et bouffons, comédie italienne*, préface de George Sand, 2 vols., París, A. Lévy fils, 1862.

estudio de Maurice Sand y de su madre, a pesar de no asentarse sobre bases sólidas, “tiene significado como símbolo [...]. Señaló el comienzo de un nuevo movimiento en la historia de la *Commedia dell'arte*, un intento de examinar el desarrollo de dicho teatro y de afirmar su valor”⁶⁸⁴.

Los autores citados en las líneas anteriores establecen una relación íntima entre las marionetas y el teatro en general, especialmente con la *Commedia dell'arte*. Georges Sand así lo entendía cuando afirmaba que tanto el teatro humano como el teatro de marionetas tienen su origen en tiempos remotos y han avanzado paralelamente hasta el tiempo presente porque los dos “ ont répondu à un besoin impérissable de l'homme, celui de la fiction [...]. Ils ont présenté au regard sous le relief de la rampe toutes les rêveries de l'homme associées à toutes ses réalités ”⁶⁸⁵.

La época fin de siglo va a mostrar un interés notable por la marioneta y el teatro. Junto a una novedosa visión de la escena teatral, tendremos también un gusto muy acentuado por las máscaras de la *Commedia dell'arte*, a las que dotarán de un significado simbólico.

Así, el teatro simbolista⁶⁸⁶, bajo el que subyace un rechazo al teatro burgués y realista, va a impulsar otra visión de la marioneta, alejada de la tradición de la *Commedia dell'arte*. La marioneta se convierte en un símbolo capaz de expresar el ideal simbolista:

À l'acteur, jugé trop “ réaliste ”, on présente comme antidote la marionnette, que l'on décrit comme suggestive, symbolique et artificielle. [...] Elle renverse alors les termes traditionnels de l'illusion théâtrale : la marionnette qui fait le plus “ illusion ” est celle qui est la plus éloignée de

⁶⁸³ Georges Sand, “ Le théâtre des marionnettes de Nohant ” en *Dernières Pages*, París, Calmann Lévy, 1877, pp. 123-179, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884050c> [Consultado el 12/3/2018].

⁶⁸⁴ Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977, p. 212.

⁶⁸⁵ Georges Sand, “Art. Cit”., p. 127.

⁶⁸⁶ No podemos extendernos en analizar las premisas del teatro simbolistas. Para una visión sintética pero completa, remitimos al capítulo de Jean-Pierre Sarrazac, “ Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible ” en *Le théâtre en France. Du Moyen Âge à nos jours*, Jacqueline Jomaron ed., París, Armand Colin, 1992, pp. 705-730, sobre todo pp. 718 y ss.

son modèle humain. Remplaçons le terme “ illusion ” par “ suggestion ”, et nous voici au coeur des préoccupations des symbolistes, qui voient, dans le geste de la marionnette, le geste “ suggestif ”, “ synthétique ”, “ poétique ”, “ métaphysique ”, en un mot “ symbolique ” par excellence⁶⁸⁷.

Maeterlinck, por ejemplo, en un ensayo aparecido en la revista *La Jeune Belgique* en 1890, habla del peligro que existe en una obra de teatro de perder de vista lo más importante en una obra de arte: el símbolo. Esto se debe, según Maeterlinck, a la presencia del actor. De ahí la importancia de la máscara que mitiga la presencia del ser humano y libera el símbolo:

La scène est le lieu où meurent les chefs-d'oeuvre, parce que la représentation d'un chef-d'oeuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique. Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. [...] Mais voici que l'acteur s'avance au milieu du symbole. Immédiatement se produit, par rapport au sujet passif du poème, un extraordinaire phénomène de polarisation. Il ne voit plus la divergence des rayons, mais leur convergence ; l'accident a détruit le symbole, et le chef d'oeuvre, en son essence, est mort durant le temps de cette présence et de ses traces.

Les Grecs n'ignorèrent pas cette antinomie, et leurs masques que nous ne comprenons plus ne servaient qu'à atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole. Aux époques où le théâtre eut une vie organique et non simplement dynamique comme aujourd'hui, il la dut uniquement à quelque accident ou à quelque artifice qui vint en aide au symbole dans sa lutte contre l'homme⁶⁸⁸.

La única solución posible para Maeterlinck pasa por la desaparición del actor, que sería sustituido por figuras desencarnadas capaces de dejar vivir el símbolo. Estas

⁶⁸⁷ Hélène Beauchamp, “ La marionnette contre l'acteur: enjeux et apports d'un débat théâtral (du romantisme aux avant-gardes) ” en *La vie filmique des marionnettes* [en ligne]. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, folio 7, disponible en <<http://books.openedition.org/pupo/810>> [Consultado el 26 février 2018].

⁶⁸⁸ Maurice Maeterlinck, “ Menus propos: Le théâtre ”, *La Jeune Belgique*, série 1, tome 9 (n°1-12), Bruxelles, 15 janvier 1890 - Décembre 1890, p. 334. [Digithèque](http://digithèque.ulb.ac.be/fr/digithèque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c12716) Revues littéraires belges, disponible en <http://digithèque.ulb.ac.be/fr/digithèque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c12716> [Consultado el 25/04/2018].

Las ideas sobre el teatro de Maeterlinck están en sintonía con el teatro mental de Mallarmé. Vid. Stéphane Mallarmé, “ Crayonné au théâtre ”, *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897, pp. 153-163, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb124069540> [Consultado 25/04/2018].

Asimismo, unos años más tarde Edward Gordon Craig enunciará su concepto de *Surmarionnette*, en un artículo titulado “ L'acteur et la Surmarionnette ” publicado en 1908 en la revista *The Mask* y retomado posteriormente en *De l'art du théâtre*. Las ideas de Craig tienen mucho que ver con las teorías de Mallarmé y Maeterlinck, la *surmarionnette* sería ese ser estático y mediador que no se deja llevar por las emociones como el actor y nos permite acceder plenamente a la obra de arte. Para una comparación de las ideas teatrales de Mallarmé, Maeterlinck y Craig, aconsejamos la interesante lectura de Lado Kralj, “ Le théâtre d'Androïdes ”, *Babel* [En ligne], 6, 2002, mis en ligne le 21 novembre 2012, disponible en <http://journals.openedition.org/babel/1977> [Consultado le 17 avril 2018].

figuras, estáticas, sin identidad propia, de las que habla Maeterlinck, se identifican con muñecos de cera, marionetas, autómatas:

Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. [...] Sera-ce un jour l'emploi de la sculpture, au sujet de laquelle on commence à se poser d'assez étranges questions ? L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable. [...]

Il est difficile de prévoir par quel ensemble d'êtres privés de vie il faudrait remplacer l'homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d'un art mort ou nouveau. Nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros. Il semble aussi que tout être qui a l'apparence, de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires ; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel⁶⁸⁹.

El propio Henri de Régnier se ve envuelto en esta transformación de la concepción teatral. En enero de 1892 publica *La gardienne* en *La Wallonie*⁶⁹⁰. Este largo poema, que en principio no estaba destinado a ser representado, poseía las condiciones necesarias para su puesta en escena “simbolista”, tarea que llevará a cabo Lugné-Poe en *Le théâtre de l'Oeuvre* el 20 y el 21 de junio de 1894⁶⁹¹.

Si bien la concepción del símbolo en Henri de Régnier le conduce a aceptar los planteamientos del teatro simbolista, no es menos cierto que su pasión por Venecia y el Carnaval, así como su admiración por el teatro de Molière, le llevan a sentir una predilección por las marionetas que representan los personajes de la *Commedia dell'arte*. Los dos relatos que analizaremos a continuación conjugan en cierto sentido estas dos facetas de la marioneta fin de siglo. Ambos comparten el rasgo de poner en escena unas marionetas que encarnan las máscaras más representativas de la *Commedia*

⁶⁸⁹ Maurice Maeterlinck, “Art. Cit”., pp. 335-336.

⁶⁹⁰ Incluido después en *Tel qu'en songe*.

⁶⁹¹ Vid. Mireille Losco-Lena, “*La Gardienne*, un poème théâtral symboliste et Nabi” en Bertrand Vibert ed., *Op. Cit.*, pp. 49-61; Patrick Besnier, *Op. Cit.*, pp. 161 y ss.; Henri de Régnier, *Cahiers Inédits*, *Op. Cit.*, p. 352, p. 384 y p. 394.

La experiencia teatral de Henri de Régnier se completa con la representación de *Les scrupules de Sganarelle*, obra publicada en 1908 y llevada a escena de nuevo por Lugné-Poe el 16 de febrero de 1921. Antes, en 1895, rechaza que el mismo Lugné-Poe lleve a escena su poema *L'homme et la Sirène*.

Henri de Régnier también se encargó, desde el 25 de mayo de 1908 y durante cuatro años, de la crítica teatral, sustituyendo a Émile Faguet en la sección “Critique dramatique” del *Journal des Débats*, 25 mayo 1908. Vid., Patrick Besnier, *Op. Cit.*, pp. 282 y ss.

dell'arte y, al mismo tiempo, entienden dichas marionetas como símbolos. Así, en *Marceline et la punition fantastique* el desarrollo de la historia gira en torno a un teatrillo de marionetas que son símbolos que nos permiten acceder al ideal⁶⁹². En el segundo relato, *Masques*, perteneciente a *Esquisses Vénitiennes*, este rasgo es aún más evidente⁶⁹³.

1.3.2.2.1. *Marceline ou la punition fantastique*

Marceline ou la punition fantastique comienza y termina en Venecia que, a pesar de no ser el escenario principal del relato, sí representa simbólicamente el espacio fundamental sobre el que pivota la acción.

La pintura de los personajes en este relato posee una importancia capital para la comprensión del papel que juegan las marionetas en el mismo. El narrador protagonista de *Marceline* se nos presenta como un burgués acomodado pero que no lleva un tipo de vida al uso para un representante de su clase. Siente una inclinación natural hacia la belleza y la imaginación y no hacia los bienes materiales:

Je n'ai jamais été une forte tête et j'ai toujours manqué de cette solide volonté par laquelle on se dirige dans la vie selon les règles du bon sens et en vue de certains de ces résultats pratiques où l'on s'applique sérieusement le commun des hommes, aussi mon existence fut-elle assez désordonnée sous son apparence de monotonie et de régularité⁶⁹⁴.

Y más adelante: “ C'est pourquoi je n'en saurais prétendre à passer pour un homme raisonnable. L'est-on, en effet, quand on se laisse aller à la fâcheuse inclination

⁶⁹² “ Tout le mouvement symboliste a réinvesti cette problématique, en envisageant plus largement l'aptitude de la marionnette à incarner diverses formes de l'au-delà. La première tâche de la marionnette sera alors d'ouvrir la voie au mystère, en devenant le médiateur idéal du poème auquel l'homme fait écran. [...] Dans la conception métaphysique de l'art qui est celle des symbolistes, l'acteur ne fait pas seulement écran à la beauté du texte. Il fait écran au symbole, à la part d'inconnu et de correspondance avec le cosmos ou l'au-delà contenu dans tout poème ”. Hélène Beauchamp, “Art. Cit.”, folio 11.

⁶⁹³ Remitimos a las páginas 209 y ss. de este trabajo.

⁶⁹⁴ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 207.

de ne voir en toute chose que ce qu'elle peut comporter de plaisir et de beauté sans se soucier autrement de l'utilité qu'elle peut avoir ? ”⁶⁹⁵.

Es el candidato ideal para el acceso al ideal. No tiene trabajo útil, ni hábitos comunes, es un soñador tal y como lo entendía Baudelaire. Su infancia y adolescencia solitaria le llevaron a encerrarse en sí mismo y a vivir una vida de sueños a través de la imaginación. La muerte de sus padres no supone ningún cambio en estas actitudes. Su tío Anselmo, tutor legal, es un excéntrico apasionado de los libros que deja a su pupilo crecer en su mundo interior. Se perfilan así las figuras del tío y del sobrino como la de una imagen y su reflejo. Ni la utilidad práctica de las cosas, ni el materialismo les preocupan.

La presentación del protagonista se ve reforzada por la aparición de un personaje que le sirve de contrapunto: su mujer Marceline. Esta figura encarna lo opuesto al personaje, Régnier realiza la caracterización del personaje a partir de una situación concreta, en la que el comportamiento de Marceline refleja los rasgos más significativos de su carácter, logrando así una descripción sutil, eficiente y certera. Importa más cómo ella habla y se comporta que lo que pueda decirse o describirse desde una perspectiva exterior. La situación concreta en la que aparece, la venta de un reloj antiguo de la familia, lleva además implícitas ciertas connotaciones simbólicas como el rechazo por el pasado, desprecio a lo que no se puede medir o controlar, apego por la vida presente, confianza ciega en el progreso, ausencia de cualquier sentimentalismo... Estos rasgos, definitorios del carácter de Marceline, además, entran en conflicto con el carácter que define al protagonista del relato.

⁶⁹⁵ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 207-208.

Del mismo modo, la boda que se materializa algún tiempo después muestra los mismos indicios: para el narrador-protagonista es una boda movida por un sentimiento amoroso idealizado; Marceline, en cambio, actúa guiada por lo material:

Mlle Fontefroide avait accepté ma main sans hésitation. Elle était d'ailleurs tout à fait libre de disposer de sa personne. Orphéline comme je l'étais moi-même, elle n'avait guère d'autre parenté que les vieilles demoiselles de Pierrebrune, qui accueillirent avec faveur ma demande et virent avec plaisir cette union. J'étais, en effet, ce qu'on appelle un parti sortable. Sans être vraiment riche, je possédais une notable aisance et la Troublerie était une agréable résidence. Ces considérations déterminèrent Marceline, car je n'avais pas la vanité de croire que mon physique fût pour beaucoup dans sa décision⁶⁹⁶.

Marceline se caracteriza por su mal humor, su sentido práctico y su perfil materialista. No siente ninguna inclinación por la fantasía o la ensoñación. Su marido, por el contrario, recibe rápidamente las simpatías del lector por cuanto éste adivina que representa todo lo contrario a Marceline.

Son dos personajes antagónicos, cada uno representa simbólicamente los dos pilares sobre los que erige la estructura simbólica del relato. Jacques posee alma de poeta, es idealista y soñador. Marceline encarna el presente materialista que está acabando con el pasado y la Poesía y para la que el ideal significa menos que nada. Así que no nos sorprendemos cuando Jacques queda obnubilado por un teatro de marionetas que querrá comprar a toda costa, ni por el rechazo visceral de su esposa Marceline:

Vous comprendriez l'histoire que je vais vous raconter, si vous eussiez vu quel regard de colère et de mépris me lança ma femme, à travers son face à main, quand, m'adressant à M. Barlotti, je lui demandai le prix auquel il consentirait à me céder son théâtre de marionnettes avec les accessoires, les décors et les personnages qui en faisaient le plus délicieux, mais le plus saugrenu des bibelots⁶⁹⁷.

El narrador-protagonista intentará en varias ocasiones “convertir” a Marceline, pero las diferencias entre ambos no son exteriores, sino que pertenecen al ámbito de lo interior, al alma. Si el amor en Régner es un sentimiento al que siempre tiende, como verdadero y salvador, en este caso -como ocurre en su vida real- no funciona, porque

⁶⁹⁶ Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 233.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 197.

está asentado sobre pilares falsos por parte de ambos: él se ha basado en el amor físico, sensual y no en un sentimiento puro, que nace del alma; ella ha basado ese amor en los objetos materiales y en su interés personal:

j'étais tout désir et passion et je ne voyais en Marceline qu'une délicieuse fleur de jeunesse et de volupté ! Néanmoins, comment se résoudre à admettre que Marceline fût bien vraiment et irrémédiablement ce qu'elle se montrait à présent ! Fallait-il renoncer au désir de l'associer à la vie de mon esprit, l'abandonner ainsi au pire d'elle-même ?⁶⁹⁸.

Como personajes antagónicos, la actitud de cada uno de ellos ante sus diferencias es opuesta. La solución que encuentra el narrador protagonista es volver a sus ensoñaciones, replegarse en su mundo interior. El teatrillo de marionetas será su escapatoria y las marionetas sus confidentes:

Chacun n'a-t-il pas en ce monde le choix de son divertissement et le droit de s'employer soi-même à sa guise ? Pour moi, je vivais réfugié en mes chères rêveries ; je regardais les photographies rapportées d'Italie, et, je puis bien le dire, j'attendais avec impatience l'arrivée de mes chères marionnettes. [...] Quels charmants compagnons ils me seraient dans ma solitude ! Comment nous pourrions bien parler ensemble de notre chère Italie ! Je me réjouissais en pensée de ses colloques et j'appelais de tous mes vœux la venue de ces futurs confidentes de mes chimères et de mes songes⁶⁹⁹.

La solución que encontrará Marceline a las inclinaciones de su marido será la venganza más cruel. La destrucción de su espacio íntimo, su lugar de preferencia para la ensoñación desde su más tierna infancia, su casa: La Troublerie.

Por eso, cuando Marceline destruye este espacio del pasado y de la ensoñación, el protagonista se revela, se vuelve loco. El acto de Marceline representa una crueldad extrema, ha atacado las posesiones más preciadas de su marido: sus recuerdos, su pasado, sus fantasías. Marceline cambia todo eso por un hogar impersonal, moderno, funcional, es la imagen del tiempo presente, del progreso que todo lo arrasa:

La Troublerie, ma chère Troublerie était maintenant un lieu dépouillé, déshonoré où toute rêverie serait désormais impossible. [...] Mais pourquoi avait-elle fait cela ? Quelle méchanceté lui avait poussé au coeur, quelle folie lui avait passé par la cervelle ? Et devant ce vandalisme stupide ou

⁶⁹⁸ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 241.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, pp. 249-250.

pervers, devant ma maison défigurée, dévastée de tous ses chers souvenirs, je me mis à pleurer comme un enfant⁷⁰⁰.

La ciudad de Venecia, concebida por el narrador, en un primer momento, como un espacio salvador, representa más bien el lugar de conflicto. Será aquí en un anticuario, donde el narrador encuentra el teatro de marionetas “fatídico”: “ Car, dès que je l'avais vu, ce petit théâtre, je m'étais senti une envie désordonnée de l'acquérir. Sur le champ, j'avais compris que je ne quitterai pas Venise sans satisfaire ce caprice inoffensif et sans commettre cette innocente folie ”⁷⁰¹.

La descripción del teatro y de cada una de las marionetas es muy detallada, lo que demuestra realmente la importancia y el carácter simbólico de este motivo. Primero asistimos a la presentación del teatro con su nombre y su decorado que reproduce los lugares emblemáticos de Venecia. El teatro es, a los ojos del protagonista, ese objeto mágico y misterioso, ese elemento que no puede ser aprehendido mediante los parámetros habituales de la percepción:

Je n'avais d'yeux que pour mon cher petit théâtre et pour son cartouche qui portait inscrits en lettres d'or ces mots magiques : *Casa di Arlechino*. Dressé dans un coin de la pièce, il me fascinait. Entre ses portants, encadrée d'une délicate moulure dédorée, la scène ouvrait sa minuscule profondeur sur un décor de toile peinte représentant la place Saint-Marc. On y distinguait la Basilique, le Campanile, l'angle de la Libreria et des Procuraties. Dans ce décor, suspendus à des fils, se tenaient une douzaine de personnages qui, ainsi que me l'avait fait remarquer M. Barlolti, avaient vraiment l'air d'être vivants⁷⁰².

Con esta primera descripción queda ya patente el carácter atípico del teatro, que ejerce una especie de embrujo sobre el narrador. Las palabras mágicas del nombre y los personajes que parecen tener vida propia, así como la descripción previa del anticuario van en el mismo sentido. La perspectiva en tres dimensiones ayuda a crear la sensación de veracidad, por lo que los indicios sobre la animación de las marionetas son más que

⁷⁰⁰ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 269-270.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁰² *Ibid.*, pp. 202-203.

evidentes. El ambiente ya ha sido preparado por la descripción del anticuario, que parece llevar máscara y ser quizás un ser más de ese teatrillo:

L'antiquaire était, en effet, ce qu'on appelle un drôle de corps. Son visage semblait couvert d'un masque de parchemin. Très grand, très maigre, il se dressait sur de longues jambes en pilotis. M. Barlotti portait un lorgnon à chaînette de cuivre et fumait continuellement de minces “ virginia ”. Il faisait songer à ces personnages d'Hoffmann ou de Gozzi qui sont en butte aux persécutions des esprits et à leurs malicieuses tracasseries⁷⁰³.

Después, Henri de Régnier, se deleita recordando la *commedia dell'arte*, aunando imaginación, fantasía e improvisación:

Et ces personnages étaient ceux de la Comédie italienne, de la vieille Commedia dell'Arte, ceux que l'on appelle les Masques et qui ont charmé l'Italie et l'Europe de leurs lazzi, de leurs gambades, de leurs intrigues, de leurs amours, de leur extravagante et éternelle fantaisie, ceux qui ont animé de leur poétique et visible présence les parades du vieux Ruzzante et les canevas de Goldoni et de Gozzi. Et je ne me lassais pas de les regarder, ces princes de la farce et du fantasque, groupés en leur accoutrement traditionnel⁷⁰⁴.

Este largo preámbulo sirve de preparación para la descripción de las marionetas; todas ellas llevan los trajes tradicionales de los personajes de la *Commedia dell'arte*. Los rasgos típicos de estos personajes parecen haber sido conservados en sus miniaturas, lo que confirma la animación de las marionetas:

Oh ! l'amusante troupe qu'ils formaient, les “ burattini ” de M. Barlotti, en leur assemblage bariolé ! Il y avait là Pantalon avec son pourpoint de drap rouge et sa grande robe de drap noir, Pantalon, avec son masque bistre sous son bonnet de laine, Pantalon aux pantoufles jaunes ; et auprès de Pantalon, Brighella et Tartaglia : Brighella tout habillé de blanc et chamarré de passementeries vertes, avec son masque à moustaches, son escarcelle et son poignard ; Tartaglia en drap vert rayé de jaune et portant sur le nez de grosses lunettes bleues. Il y avait là le noir Scaramouche à la figure enfarinée, à la moustache et aux sourcils peints, et le blanc Pulcinello, masqué de noir sous son chapeau de feutre gris, et Rosaura et Giacometta, et Coralline au casaquin et à la jupe de soie verdâtre, rayés de vert d'eau, et l'élégant Lelio tout emplumé, tout galonné, tout pailleté, tout tuyauté, et Mezzetin avec Colombine, et Arlequin, Arlequin dont la veste et le pantalon jaune clair s'ornaient de triangles d'étoffe jaune et verte, Arlequin avec son masque, son serre-tête et sa mentonnière noire et qui arborait au chapeau une queue de lièvre et qui saluait gravement de la batte trois personnages du Carnaval de Venise, en manteau et baûta, masqués de blanc et le tricorné en tête⁷⁰⁵.

Régnier, mostrando ser un auténtico conocedor en la materia, pasa revista a todos los personajes de la *Commedia dell'arte*, a los más clásicos y a los que fueron

⁷⁰³ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 200.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, pp. 203-204.

después más populares en Francia. El acento está puesto en su vestimenta y en su máscara. Además, muy en el gusto de Henri de Régnier, estos personajes están acompañados de otras marionetas que representan a tres venecianos ataviados con su traje tradicional, cuyo ornamento más representativo es también la máscara. La máscara y Venecia son uno y además son dobles, como demuestra la presencia en el centro de esta asamblea de otro personaje destacado que no forma parte de la *troupe*: el Centauro. Este animal, emblema de la poética de Henri de Régnier, es un ser doble, que tiene además la particularidad de poseer el pelaje blanco y negro, otra manifestación más de la unión contrarios y que refuerza las pistas sobre la naturaleza de las figuras del teatrillo: “ un Centaure cambrait fièrement son torse d'homme barbu sur un corps de cheval aux sabots de corne, oui, un Centaure, et qui avait, en plus de celle de se trouver sur la Piazzetta, la singularité d'être pie ! ”⁷⁰⁶.

Así, ante los planes de Marceline, los personajes del teatrillo cobrarán vida y salvarán al protagonista a la vez que castigan a Marceline. El relato retoma, casi palabra por palabra la primera descripción, con una única pero esencial diferencia: esta vez, el narrador-protagonista se dirige a ellos directamente, hablándoles como si estuvieran vivos. El cambio del pronombre de la tercera persona a la segunda prepara el encuentro de los dos mundos:

Vous étiez tous là, mes inoffensifs pantins, suspendus au bout de vos fils, comme je vous voyais quand j'allais vous contempler et vous imaginer des aventures ou vous confier mes rêveries. Vous étiez tous là : Pantalon avec votre pourpoint de drap rouge et votre grande robe de drap noir, votre masque bistre et vos pantoufles jaunes ; Brighella avec votre veste blanche à passementeries vertes, votre masque moustachu, votre escarcelle et votre poignard ; Tartaglia et vos grosses lunettes bleues ; et vous, tout blanc et noir, Scaramouche ; et toi, Pulcinello, au feutre gris, et vous Rosaura et Giacometta, et vous, Coralline, près de Lelio tout emplumé, tout tuyauté, tout pailleté, tout galonné ; et vous aussi, Mezzetin et vous, Colombine et toi, Arlequin multicolore, qui portes le masque, le serre-tête, la mentonnière noire, qui arbores la queue de lièvre au chapeau et brandis la batte, et les trois seigneurs vénitiens en costumes de carnaval et le Centaure, le Centaure pie et barbu⁷⁰⁷.

⁷⁰⁶ Henri de Régnier, *Histoires incertaines*, Op. Cit., p. 204.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 277.

Jacques, el personaje-narrador, se encuentra en el granero, maniatado y se reencuentra entonces con el teatrillo que Marceline había relegado a un lugar oscuro y escondido. La esperanza vuelve, internamente les pide ayuda. La transformación tiene lugar, los muñecos parecen haber cobrado vida. Como en cualquier relato fantástico, el narrador duda de lo que ve y se pregunta sobre su locura:

Etait-ce une illusion de la fièvre causée par les meurtrissures que j'avais reçues au cours de ma lutte avec le brutal Hilaire, était-ce une hallucination provoquée par l'excessive tension de mes nerfs, ou l'effet de quelque jeu de lumière ? mais il me semblait que les trois personnages vénitiens, debout sur le devant du théâtre, venaient de bouger. L'un d'eux s'était avancé vers le Centaure barbu qui, lui aussi, avait changé de position. Il avait relevé une de ses jambes et, la tête tournée, m'apparaissait à présent de profil. Au même moment, Arlequin fit un mouvement avec sa batte. Marceline avait-elle donc raison et étais-je véritablement atteint de folie ?⁷⁰⁸.

No sólo cobran vida, sino que adoptan un tamaño “natural”. Primero el Centauro:

Le Centaure barbu avait, d'un bond, franchi la rampe et sauté à bas de la scène. Avec précaution, il s'avancait vers l'endroit où j'étais étendu et, par un phénomène étrange, à mesure qu'il s'approchait, je le voyais grandir. Auparavant minuscule, quand il fut près de moi, il avait atteint la double taille naturelle d'un cheval et d'un homme⁷⁰⁹.

Luego las demás marionetas: “ À mesure qu'ils s'avançaient vers mon grabat, le phénomène que j'avais déjà observé pour le Centaure se reproduisait pour chacun d'eux. Ils grandissaient à vue d'oeil et atteignaient leur taille naturelle ”⁷¹⁰.

Todas sus dudas ante lo que está contemplando parecen resolverse cuando escucha hablar a las marionetas. Las marionetas cobran vida y le liberan: “ Tout à coup, Arlequin, saisissant le poignard qui pendait à la ceinture de Brighella, se mit à couper mes liens. Peu à peu, je sentais se desserrer leur étreinte et je retrouvais la liberté de mes mouvements. Bientôt je pus me mettre sur mon séant ”⁷¹¹.

⁷⁰⁸ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 278.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 280.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 282.

El teatro de máscaras es la manifestación del alma profunda del narrador. El personaje que siempre ha vivido según las inclinaciones de su alma tiene vía libre para penetrar y alcanzar sus deseos más escondidos. Las palabras de Arlequín, que se convierte en *porte-parole* de Henri de Régnier, son la verbalización de los anhelos del poeta simbolista, que aúna pasado y ensoñación para acceder al ideal

Arlequin le fit taire, la batte haute, puis, dans une révérence multicolore, il m'adressa la parole ou, du moins, je crus entendre ces mots:

— Aimable seigneur. Arlequin et sa troupe comique vous présentent leurs hommages et veulent que vous sachiez que nous sommes tous à votre service. Quand, du palais Pastinati, vous nous avez emmenés avec vous, nous avons compris que nous vous serions utiles un jour. Nous connaissions assez l'humanité pour savoir qu'elle est l'ennemie de la fantaisie et de la chimère et nous avons deviné que dame Marceline et vous n'étiez pas de la même famille d'esprits. Nous avons assisté au complot qu'elle a ourdi contre vous, et nous venons vous délivrer de ses méchantes entreprises. Oh ! bon seigneur, laissez ce monde pour lequel vous n'êtes pas fait, ce monde réel auquel vous n'avez jamais entendu rien. Venez dans le nôtre, c'est celui qui vous convient. Laissez là Marceline et ses séides. Venez avec nous. Acceptez l'invitation de ce beau rayon de lune qui glisse par la lucarne. Son chemin argenté vous conduira vers notre Venise bienheureuse. Vous y prendrez le manteau et la baïta, comme ces trois seigneurs que vous voyez là et qu'ainsi nous avons délivrés des servitudes du réel, et vous appliquerez sur votre visage le blanc masque de carton à travers lequel on voit la vie sous les mille couleurs de la fantaisie et du rêve dont je porte, aux pièces de mon habit, la livrée changeante et mobile⁷¹².

Marceline, sin embargo, es transformada en una marioneta. Ella no accede, muy al contrario. Pierde su condición humana para convertirse en un objeto. Como no tenía alma, ni sentimientos que le guiaran en su conducta, queda reducida a lo que más apreciaba: un objeto material. Además, ironías del destino, capricho o “justicia divina”, un objeto sin utilidad. Aquello que más odiaba en el mundo, un objeto con el que distraerse, dejar volar la imaginación y librarse a la ensoñación: “ Marceline était suspendue à un fil, la tête en bas, et s'y balançait mollement; puis le balancement s'arrêta et elle demeura immobile ”⁷¹³.

El final plantea la posibilidad de que todo haya sido un sueño y que nada de lo narrado haya pasado. Esta *rêverie* pudo interpretarse como un aviso que, a modo de

⁷¹² Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 282-283.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 284.

sueño premonitorio, advierte a los personajes de lo que puede ocurrir si Jacques compra el teatrillo.

En el relato que analizaremos a continuación, las marionetas también son reproducciones de los personajes de la *Commedia dell'arte*. Sin embargo, el tono y la coloración del mismo presentan un planteamiento muy diferente.

1.3.2.2.2. *Masques*

Henri de Régnier dedica *Masques* a su hijo Pierre de Régnier. Este relato, realmente enigmático, apenas cuenta con seis páginas de difícil interpretación. Cierra la colección *Esquisses Venetiennes*, dejando en el lector una sensación de ambigüedad y de confusión.

El relato presenta a un marionetista viejo, decrepito y extraño, cuyos rasgos funestos y oscuros no inspiran ninguna confianza: “Celui-là était un bizarre bonhomme, long et maigre, et il ressemblait à un pantin démantibulé. D'où venait-il ? ”⁷¹⁴.

Así, los primeros compases del relato nos introducen *plein-pied* en un ambiente marcado por la duda, la ambigüedad y lo insólito. El marionetista simboliza la decadencia de Venecia y es comparado con una marioneta ajada, desgastada, desposeída de su esplendor.

Así, la temática teatral envuelve todo el relato. Por un lado, el personaje-narrador, Ascanio, apasionado de teatro; por otro, el marionetista, antaño candelero de un teatro frecuentado por el narrador en su juventud.

La familiaridad del marionetista contrasta con la distancia y la frialdad del narrador. Las alusiones constantes a las *masques*, personajes de la *Commedia dell'arte*,

⁷¹⁴ Henri de Régnier, *Esquisses Vénitiennes*, Op. Cit., p. 163.

son constantes. Estos personajes son símbolos que traducen, que descifran, tipos que guardan la verdadera naturaleza del ser humano:

Ne sont-ils pas les majuscules enluminées et vivantes d'un alphabet dont nous ne déchiffrons guère les autres lettres, tandis que celles qu'ils figurent nous deviennent lisibles à leur seul aspect ? Ne sont-ils pas des signes parlants ? Ah ! les beaux masques ! Ils n'ont qu'à se montrer pour qu'on les sache tout entiers ! Toute la vie s'exprime en eux. Ils en sont la caricature et l'arabesque. Ils sont tous les hommes.⁷¹⁵

El narrador representa, a nuestro entender, la imagen del poeta simbolista, alejado de las trivialidades del mundo, que vive encerrado en su interior –en su *bosquet de psychée*- y se deja llevar únicamente por los requerimientos de su alma de poeta.

El desenlace abre si cabe más dudas, la incertidumbre se acrecienta:

Il avait tiré le rideau et tous les beaux masques étaient bien là, pendus à une tringle. Ils s'alignaient côte à côte, en leurs costumes bizarres, mais leurs attitudes étaient si tristes, si disloquées, si minables, leurs pauvres mines de pantins étaient si lugubres que je me sentis envie de pleurer et que je fis signe au montreur de marionnettes de passer son chemin en lui lançant un sequin d'or qu'il ramassa avec un rire ironique. Et comme il se baissait pour le ramasser, je vis, à son dos, sous la souquenille en loques, le moignon de deux grandes ailes déplumées⁷¹⁶.

El marionetista parece representar la tentación, pero ¿quién es realmente este personaje?, ¿es el ángel caído, es Satán? o ¿es el león alado de Venecia que ha perdido su prestigio de antaño y aparece por tanto representado con las alas cortadas?

Esta última interpretación tiene cabida si establecemos un paralelismo entre el deterioro de las marionetas y la figura decrepita del marionetista, por una parte, y la decadencia de la ciudad de Venecia en la realidad de la época en la que tiene lugar la historia, por otra.

En la introducción al apartado Máscaras hemos establecido la relación entre este relato y *La Commedia*. En esas líneas hemos visto la función de símbolo que tienen para Régnier las figuras teatrales de la *Commedia dell'arte*, llamadas *masques*. Realmente,

⁷¹⁵ Henri de Régnier, *Esquisses Vénitiennes*, Op. Cit., pp. 165-166.

⁷¹⁶ *Ibid.*, pp. 168-169.

ahí está la interpretación, la máscara es el símbolo tal y como Régnier lo entiende en su estética.

Elle [la marionette] trouve cet heureux accord dans les raisons les plus hautes. Elle rejoint le mythe éternel de la création. Dieu crée l'homme à son image. L'homme crée la marionette et cherche à lui insuffler la vie, à lui donner une âme. Terrible prétention qui donne la mesure de sa volonté de puissance. La marionnette devient ici un stupéfiant ; l'homme essaie d'atteindre la puissance divine et, bien qu'il ne puisse être dupe d'un pareil jeu, il se fait illusion. Il cherche toutes les raisons possibles de croire en lui-même⁷¹⁷.

El laberinto, el espejo, la máscara han sido las puertas *de* y *a* la alteridad analizadas hasta el momento. Símbolos no solamente exteriores, sino también de conciencia, que permiten una introspección que nos acerca a la alteridad.

En este repaso, tenemos que considerar también las puertas que revelan exclusivamente de la interioridad del sujeto. O lo que es lo mismo, los estados de conciencia alterados. Por tanto, el sueño y la locura serán los siguientes jalones en nuestro camino.

1.3.3. Conclusiones parciales

La máscara es un símbolo que refleja la dualidad del ser humano. De igual manera, representa el complejo juego entre la apariencia y la realidad: lo que mostramos y lo que somos en realidad.

En Henri de Régnier, la máscara reviste diversas formas; en los relatos que hemos analizado, hemos establecido, por una parte, las representaciones icónicas y, por otra, los maniqués y las marionetas.

⁷¹⁷ Jacques Chesnais, “ Propos sur les marionnettes ” en *Histoire générale des marionnettes*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1980, p. 19.

Dentro de las representaciones icónicas, hemos consignado los relatos *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*, *Le secret de la Comtesse Barbara*, *La femme de marbre*, *Le pavillon fermé*, *Les dîners singuliers*, *Le récit de la dame des sept miroirs* y *Le heurtoir vivant*. Todos ellos presentan como rasgo esencial una representación icónica –ya sea un retrato, ya sea una escultura– que cobra vida y se anima, manifestándose, así, como ejemplo prototípico de alteridad. En los relatos menos ambiguos, esta alteridad ha mostrado la presencia del *otro*, con un carácter eminentemente fantástico. En los relatos en los que la factura simbolista domina sobre el carácter fantástico, esta animación ha adquirido una coloración simbólica que permite la reflexión sobre la identidad, la dualidad y el rechazo, por lo menos, momentáneo, de la alteridad.

En el primer grupo hemos incluido los relatos *Le secret de la Comtesse Barbara*, *Le portrait de la Comtesse Alvenigo* y *La femme de marbre*. Estos tres relatos han puesto en escena la animación de la representación icónica como manifestación de una alteridad amenazadora para los personajes que pierden la cordura o, incluso, la vida.

En el segundo grupo hemos analizado *Le pavillon fermé*, *Les dîners singuliers*, *Le récit de la dame des sept miroirs* y *Le heurtoir vivant*. Este conjunto ha recogido los relatos en los que el carácter simbólico domina sobre los rasgos fantásticos, acentuando el carácter ambiguo de los mismos. El retrato de la dama de Nailly en *Le Pavillón fermé* guarda el alma de la dama y así, el pasado pervive. Será la manera en la que la alteridad espacial pueda manifestarse. *Les dîners singuliers* simboliza la animación de la estatua bajo la óptica del ideal simbolista. La imagen se desvanece y el encuentro con la alteridad solo es posible a través del arte y de la imaginación. Un caso similar hemos analizado en *Le récit de la dame des sept miroirs*, relato en el que las criaturas mitológicas que se animan intentan poseer la imagen de la narradora, que no es capaz,

por el momento, de aceptar dicha alteridad. El último relato de este grupo, *Le heurtoir vivant*, nos ha permitido analizar la complejidad del conflicto identitario propio de la época fin de siglo, representado a la perfección en el protagonista de la historia. La oposición entre identidad –reflejada en la morada del protagonista- y la alteridad –plasmada en la mujer –que es la animación de la figura del llamador de su puerta ha sido el centro de nuestro análisis. El narrador rechaza la alteridad y se encierra en una identidad incompleta y mal entendida.

En lo que respecta a los maniqués y marionetas, hemos observado que la característica que sobresale en todos los relatos analizados es, por una parte, la importancia en Henri de Régnier del traje veneciano –cuyo elemento esencial es la máscara que esconde el rostro- y, por otra, la presencia recurrente de los personajes de la *Commedia dell'arte* italiana, llamados *masques*.

Los relatos que presentan maniqués son *Le testament du Comte Arminati*, *Le mystère de Fontefrède* y *Manuscrit trouvé dans une gondole*. Todos ellos comparten una característica: los maniqués han mostrado la perversa identidad de los protagonistas. Así, *Le testament du Comte Arminati*, cuyo protagonista aparece bajo el signo de la culpabilidad. Su incapacidad para aceptar al *Otro* le ha conducido al asesinato y al juego social que revela su conflicto identitario. *Le mystère de Fontefrède* plantea una situación similar. El marqués de Marvoisin representa la imposibilidad a la hora de aceptar al *Otro*. En *Manuscrit trouvé dans une gondole* hemos asistido al un juego macabro basado en la representación teatral, que pone en escena, al mismo tiempo, las bases esenciales del juego social.

Como representación de la marioneta, hemos analizado dos relatos que conjugan el doble carácter de la marioneta en la época finisecular. Por un lado, la cara más afable, las figurillas de la *Commedia dell'arte*; y, por otro, la cara simbólica. Así en *Marceline*

ou la punition fantastique y en *Masques*, hemos visto cómo estas marionetas, reproducciones de los personajes de la *Commedia*, se han revestido de un significado especial y se han convertido en símbolos que reflejan el ideal estético del autor.

1.4. Estados de consciencia alterados: el sueño, la locura.

La época fin de siglo supone, como venimos anunciando, un período de cambio en cualquier aspecto de la vida que examinemos. Desde el punto de vista socio-económico y político, las transformaciones son notables y constantes⁷¹⁸. Desde el punto de vista del individuo, las ciencias psicológicas y psíquicas se vuelcan en el estudio de la conciencia y de la mente humana. De estos años son los avances de Charcot en la Salpêtrière o los primeros estudios de Freud⁷¹⁹.

⁷¹⁸ El siglo XIX es una época de inestabilidad generalizada. Si la primera mitad de siglo entraña, por una parte, un cambio radical en la estructura socioeconómica de Francia con el paso de una sociedad eminentemente agrícola y artesana a una sociedad industrializada y en pleno desarrollo de infraestructuras y, por otra, desde el punto de vista político, una profunda transformación del país (Restauración, Revoluciones de 1830 y 1848, 2ª República, Segundo Imperio...), la inestabilidad, lejos de estancarse en el último tercio del siglo XIX, se acelera. La derrota en la guerra franco-prusiana en 1870 y los acontecimientos de la Comuna precipitan el deterioro de la estabilidad política francesa y suponen un cambio político con la proclamación de la 3ª República. Una serie de leyes sociales y progresistas ven la luz: educación universal laica, libertad de prensa y de reunión... Situaciones y acontecimientos como el auge del socialismo, del anarquismo, *l'affaire Dreyfus* demuestran que el período finisecular corresponde a unos años convulsos que crean un clima de malestar y de angustia existencial. La sociedad continúa, de manera apresurada, la plena industrialización y las ciudades se transforman para adaptarse a una nueva clase social que se ha multiplicado: el proletariado. Las desigualdades, el hambre y las enfermedades son la marca distintiva de esta nueva sociedad. Los autores de la época no son ajenos a estos cambios, los retratos de Balzac y de Zola son especialmente reveladores. Vid. Max Milner, *Histoire de la littérature française, Op. Cit.*, pp. 20-29 y Michel Décaudin et Daniel Leuwers, *Histoire de la littérature française. De Zola à Apollinaire*, Claude Pichois (dir.), París, Garnier-Flammarion, 1996, pp.11-34.

⁷¹⁹ La psiquiatría está dando sus primeros pasos y los fenómenos que se consideran como estados anormales de la conciencia atraen a los expertos. Así desde comienzos de siglo, la evolución será paulatina pero en todos estos estudios vemos los lazos que se establecen entre sueño y locura: Maine de Biran y sus *Nouvelles considérations sur le sommeil, les songes et le somnambulisme* (1809); Esquirol con *Des maladies mentales* (1838); Moreau de Tours en *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (1845) y *De l'identité de l'état de rêve et de la folie* (1855); Alfred Maury y *Le Sommeil et les rêves* (1861); Charcot y sus *Leçons sur les maladies du système nerveux* (1885-1887), hasta llegar a Sigmund Freud y el psicoanálisis. Estas obras revelan que los avances en los estudios de la mente humana son notables, en especial todos los casos que pueden entrar en la categoría de "locura". Para una visión sobre los avances en psiquiatría y su repercusión en la literatura, remitimos a los estudios de Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, París; Budapest; Turín, L'Harmattan, 2003; Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, París, Fayard, 2001; *Image et*

El interés por las perturbaciones y los estados anormales de la conciencia crece y la literatura no parece ajena a estas preocupaciones de la ciencia. Así, la literatura de este fin de siglo se deleita con la puesta en escena de personajes y de situaciones que rayan en la depravación y en lo mórbido. El gran tema de la degeneración de la raza late en las producciones literarias de manera más o menos evidente, las grandes obras naturalistas y decadentistas así lo demuestran. Basta con echar un vistazo a cualquier novela Zola o a *À rebours* de Huysmann.

Lo fantástico fin de siglo no es ajeno a estas preocupaciones. En la primera parte de este estudio, ya hemos analizado los rasgos que, a nuestro entender, diferencian el fantástico cultivado en la época finisecular del llamado fantástico clásico⁷²⁰. Sí diremos, no obstante, que otro de los rasgos que distinguen el fantástico fin de siglo responde precisamente a que éste participa también del interés creciente por el estudio de la mente humana. Los avances en la psiquiatría y el deseo de buscar una explicación a los desórdenes mentales constituyen una garantía para los autores de literatura fantástica de esta época. Ciencia y literatura se retroalimentan⁷²¹. Lo fantástico ya no se limita a

pathologie au XIX^e siècle, Paolo Tortonese (dir.), París, l'Harmattan; Bergamo, Bergamo university press, Sestante, 2008; *La folie : création ou destruction?*, Cécile Brochard et Esther Pinon (dirs.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011; Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, París, Classiques Garnier, 2011 y Glays Swain, *Dialogue avec l'insensé : essais d'histoire de la psychiatrie*, París, Gallimard, 1994.

⁷²⁰ Remitimos al capítulo 1.6. de este trabajo, páginas 46 y ss.

⁷²¹ “ Il faut donc souligner qu’entre la littérature psychiatrique et la littérature fantastique s’est produit un authentique échange. Non que les écrivains, fascinés par le monde étrange de la folie, transposent directement dans leurs oeuvres les cas scientifiquement étudiés par les aliénistes : la séduction de la psychiatrie tient au mystère et à l’inconnu qu’elle dévoile, à ses incertitudes ”. Gwenhaél Ponnau, *La folie et la littérature fantastique*, París, Éditions du CNRS, 1987, p. 25.

Asimismo, Bertrand Marquer, analiza la utilización de los casos clínicos del eminente psiquiatra de la época, Charcot, en la literatura fin de siglo. Para los autores de este período la figura de Charcot es garantía de ciencia y de veracidad: “ Dans ces conditions (la vogue du spiritisme, le regain du magnétisme), la mention littéraire de Charcot constitue un effet de réel non tant parce qu’il renvoie à la réalité de ses théories, que parce qu’il devient l’emblème d’une caution scientifique au sein même de l’extraordinaire, voire l’indice d’un basculement vers le spectacle de l’impossible. Devenu le principal metteur en scène d’un merveilleux rendu scientifique, Charcot induit ainsi lui-même, par la teneur de son spectacle, une ‘ lecture fantastique des leçons de la Salpêtrière ’, puisque ‘ la mise en évidence positive et expérimentale des phénomènes liés à l’hystérie et à leur traitement par la suggestion et par l’hypnose, constitue, dans les récits fantastiques, un tremplin vers le mystère et vers l’imaginaire ’ ”. Bertrand Marquer, *Les romans de la Salpêtrière : réception d’une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l’imaginaire fin-de-siècle*, Ginebra, Droz, 2008, p. 296.

exponer las preocupaciones de la primera mitad del siglo, sino que evoluciona a la par que la mentalidad y las transformaciones de la sociedad. Los autores del momento así lo entienden⁷²² y declaran la muerte del “ fantastique classique ”. Tal es el caso de Guy de Maupassant en su artículo “ Adieu mystères ” publicado en *Le Gaulois* el 8 noviembre 1881⁷²³ o de Edmond Picard en “ Le fantastique réel ”⁷²⁴ aparecido en *Le juré* en 1887, quien lúcidamente distingue el “ fantastique imaginaire ” –tal como lo practicaban Hoffmann y Poe- del “ fantasque réel ”, la forma que prima en la época fin de siglo. Por su parte, Jules Lermina⁷²⁵, declara el cambio en la concepción de lo fantástico y en las preocupaciones de los autores:

L'hystérie et la névrose m'attirent, et pourtant ce ne sont là que des mots. Ce qui est vrai, c'est la surexcitation ou la dépression cérébrale. Que se passe-t-il ? Que se *pense-t-il* dans cet appareil déséquilibré ? Est-il impossible que nous en ayons une notion quelconque ? Non. Depuis que Maury a prouvé que le rêve pouvait être mâté, dirigé par la volonté, depuis que Quincey, le mangeur d'opium, que Poe ont analysé les sensations du narcotisé et de l'alcoolique, il a été prouvé que pour l'observateur, assez maître de soi pour se regarder penser, il y a une mine profonde et toujours féconde à explorer. Dans la pensée, comme dans la musique, on découvre des tons, des demi-tons, des quarts de ton, des *commas* pour employer le terme technique. Ce sont ces infiniment petits de la conception cérébrale qu'il est intéressant de noter. C'est là le vrai fantastique, parce que c'est l'inexploré ; parce que, sur ce terrain, les surprises, les antithèses, les absurdités sont multiples et renaissantes⁷²⁶.

Este rotundo posicionamiento es el garante para declarar sin ambages los rasgos que diferencian a Jules Lermina de los autores que le han precedido y que, además, constituyen los elementos distintivos de toda una generación de autores:

C'est cette étude de la pensée malade que Jules Lermina a essayée, dans une singulière abstraction de son propre moi, qui est une force. Le temps de la synthèse, mère du romantisme, est passé. Le temps de l'analyse est venu. Corpuscules, microbes, monères d'Haeckel, inconscient d'Hartmann, tout aujourd'hui est regardé de près. C'est l'âge du microscope. On étudie les

⁷²² Debemos a Natalie Prince y su obra *Petit musée des horreurs*, *Op. Cit.*, el conocimiento de los textos que citamos a continuación. Esta autora se refiere a estos y a otros del mismo período para insistir en la nueva óptica de los relatos fantásticos fin de siglo.

⁷²³ Guy de Maupassant, “ Adieu mystères ”, *Le Gaulois*, 8 noviembre de 1881, disponible en gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524040z.item [Consultado el 7 de agosto de 2018].

⁷²⁴ Edmond Picard, “ Le fantastique réel ”, *Le juré*, Bruselas, Vve Monnom, 1887, pp. XXV-XLVII, disponible en gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002430 [Consultado el 7 de agosto de 2018].

⁷²⁵ Jules Claretie, *Préface* en Jules Lermina, *Histoires Incroyables*, París, L. Boulanger, 1895, pp. I-IV, disponible en gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k640632 [Consultado el 7 de agosto de 2018].

⁷²⁶ *Ibid.*, p. III.

matériaux du grand monument humain pour en reconstruire l'architecture première. Dans le fou, dans l'alcoolique, il y a disjonction des pensées d'où une certaine facilité pour les soumettre à l'action du microscope⁷²⁷.

Así pues, las enfermedades mentales, el gusto por las patologías extremas serán la marca específica de este nuevo fantástico, como también afirma por su parte Marcel Schwob en 1881 en el prólogo a *Coeur double*:

La maladie du siècle commença. On voulut être aimé pour soi-même. Le cocuage devint triste. La vie aussi : c'était un tissu d'aspirations excessives que chaque mouvement déchirait. Les uns se jetèrent dans des mysticismes singuliers, chrétiens, extravagants, ou immondes ; les autres, poussés du démon de la perversité, se scarifièrent le cœur, déjà si malade, comme on taquine une dent gâtée. Les autobiographes vinrent au jour sous toutes les formes. Alors la science du XIX^e siècle, qui devenait géante, se mit à envahir tout. L'art se fit biologique et psychologique. Il devait prendre ces deux formes positives, puisque Kant avait tué la métaphysique. Il devait prendre une apparence scientifique, comme au XVI^e siècle il avait pris une apparence d'érudition. Le XIV^e siècle est gouverné par la naissance de la chimie, de la médecine et de la psychologie, comme le XVI^e est mené par la renaissance de Rome et d'Athènes. Le désir d'entasser des faits singuliers et archéologiques y est remplacé par l'aspiration vers les méthodes de liaison et de généralisation⁷²⁸.

Por consiguiente, tal y como defiende Bertrand Marquer, en la época fin de siglo existe una óptica fantástica específica –que bautiza como *fantastique clinique* y cuyos rasgos particulares expone en su trabajo *Naissance du fantastique clinique*- que aúna toda la tradición sobrenatural anterior y el estudio de los casos patológicos y de los fenómenos del sueño:

Compris comme un regard particulier posé sur le “ document humain ”, ce “ fantastique dans l'étude du vrai ” se caractérise tout d'abord, et de manière évidente, par le recours à une nomenclature clinique pour dire le monde, reflet d'une lecture médicalisé où tout fait signe –et signe vers le pathologique. Si la maladie, en particulier mentale, a toujours accompagné le fantastique, son traitement fin-de-siècle témoigne en effet d'une intégration beaucoup plus aboutie de l'optique clinique⁷²⁹.

En la misma línea se sitúan autores como Jean Le Guennec⁷³⁰ o Gwenhaél Ponnau. Este último, además, establece la correlación en la época fin de siglo entre los

⁷²⁷ Jules Claretie, *Op. Cit.*, p. III.

⁷²⁸ Marcel Schwob, *Coeur double*, París, H. Jonquières, 1925, pp. XII-XIII, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9691659r> [Consultado el 7 de agosto de 2018].

⁷²⁹ Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. Op. Cit.*, p. 33.

⁷³⁰ “ [...] le récit fantastique apparaît paradoxalement comme un révélateur des idéologies diverses qui participent à l'évolution sans précédent des mentalités que connaît ce siècle, siècle du progrès

estudios "médicos" y la literatura. La literatura fantástica no sería sino un escenario —eso sí perfecto— para representar casos de enajenación mental:

La précision nosologique de nombreux contes est comme l'écho littéraire des expériences de la science : la neurologie, les phénomènes de l'hypnose, les effets de la drogue, les bizarrerie du rêve, qui tous procèdent du dérèglement de l'esprit, constituent un catalogue extraordinaire et fascinant dans lequel l'imagination des écrivains vient puiser. Cette remarquable convergence de la science et de la littérature fantastique montre que celle-ci dans son évocation de la folie, ne cesse d'utiliser, à des fins esthétiques, les données positives de la psychiatrie et les données, plus subjectives, mais tout aussi "vraies", du rêve, des hantises et du supranormal⁷³¹.

Quedan, por tanto, perfilados los campos que destacan en interés en el período fin de siglo: el estudio de la semiconsciencia del sueño y la enajenación mental. La época finisecular se posiciona como la heredera de una tradición que viene de antiguo pero que tiene en el Romanticismo su momento dorado.

La atracción por el sueño y su plasmación a través de la escritura está atestiguada desde la época antigua⁷³². El caso más célebre es "El sueño de Escipión" recogido en el Libro VI de *La república* de Cicerón (51 a.C.). Digna de mención es también la figura de Artemidoro de Daldis, que vivió entre los siglos I y II después de Cristo, y cuya *Interpretación de los sueños* es la obra sobre sueños más antigua conservada. El sueño, en esta época, era considerado un mensaje de los dioses y como tal tenía carácter premonitorio. Con el paso de los años, la utilización del sueño va evolucionando hasta llegar a la época romántica en la que sueño supone una

technologique, mais aussi de l'anatomopathologie, de l'optique, de l'évolutionnisme, de la psychiatrie, de la criminologie, mais aussi du mesmérisme puis de l'hypnose, et du spiritisme, avec des relents d'occultisme. Chacune de ces branches du savoir fournit à la fiction une matière neuve, riche, porteuse de découvertes, mais aussi et surtout les rêves et les fantasmes les plus fous. C'est de ces excès que le récit fantastique se fait l'écho avec ses séduisants magnétiseurs, ses peintres devins, ses savants fous, ses chirurgiens marionnetistes et ses moralistes délirants ". Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Op. Cit., p. 103.

⁷³¹ Gwenhaél Ponnau, Op. Cit., p. 92.

⁷³² Para un estudio más pormenorizado del sueño, recomendamos la lectura de las siguientes obras: Jacques Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne), essai sur la naissance et l'évolution des images*, París, Marcel Didier, 1964; Jean Pierrot, *Le rêve : De Milton aux surréalistes*, París, Bordas, 1985; Yannick Ripa, *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire des Français au XIX^e siècle*, París, Éditions Olivier Orban, 1988; Jean-Daniel Gollut, *Contes les rêves*, París, José Corti, 1993; Pierre Cheymol, *Les empires du rêve*, París, José Corti, 1994; Tomy James, *Vies secondes*, París, Gallimard, 1997; *Le récit de rêve*, Christian Vandendorpe (dir.), Québec, Nota Bene, 2005.

herramienta creativa para la máxima expresión de la imaginación. La transformación seguirá con el psicoanálisis que surge en los últimos años del siglo XIX⁷³³.

Con respecto a la locura, el interés viene –como ocurre con el sueño- de antaño. Y de igual forma, la evolución desde las primeras interpretaciones de la antigüedad, hasta la actualidad es notable. Desde la manifestación divina de los antiguos, hasta la normalización de la locura y del loco en la actualidad, la humanidad ha pasado por la consideración de la locura como posesión demoníaca, como alienación, etc.

El Romanticismo primero y el período finisecular después prestan la misma atención a los fenómenos que se han agrupado tradicionalmente bajo el paraguas del término locura. El concepto de genio creador asocia poesía y locura; en consecuencia, el poeta no es sino un "loco" que a través del sueño accede a la unidad esencial. Vemos pues que en el Romanticismo sueño y locura⁷³⁴ parecen pertenecer al mismo orden de estados "alterados". Esta idea se acentúa en la época finisecular en Francia, fruto como venimos insistiendo de una serie de condiciones propicias tanto del orden de lo social, político y religioso como del científico.

Si bien la época finisecular es la heredera de los principales preceptos románticos, el tratamiento o la significación que este período atribuye a estos campos -

⁷³³ El psicoanálisis usará el sueño, producto de la mente, como medio y fin para la exploración del inconsciente humano. Freud afirmará en *La interpretación de los sueños* (1899) que el sueño es una “creación” individual. Los sueños reproducen deseos reprimidos de la infancia, que afloran ayudados por sucesos o hechos de la vida diurna. Vid. Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, París, PUF, 2010.

Por su parte, C.G. Jung se separa de su maestro Freud como en otras muchas cuestiones para acercar sus consideraciones del sueño a su teoría del Inconsciente colectivo y a los arquetipos. Los sueños para Jung provienen de una fuente común, arcaica, del que todos los pueblos y culturas beben. Por ello podemos encontrar los mismos sueños o con variantes ínfimas en pueblos que nos han tenido nunca contacto alguno. Vid. C.G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, París, Robert Laffont, 1992 y C.G. Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, París, Albin Michel, 1998.

⁷³⁴ En cuanto a los estudios sobre la locura, además de los citados anteriormente para la psiquiatría, aconsejamos: Michel Foucault, *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique*, París, Union générale d'éditions, 1964; Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, París, Éditions du Seuil, 1978; Gwenhaél Ponnau, *Op. Cit.*; Pierre Jacerme, *La Folie*, París, Bordas, 1989; Jean Le Guennec, *États de l'inconscient dans le récit fantastique : 1800-1900*, París, l'Harmattan, 2002; *Être et se connaître au XIXe siècle*, John E. Jackson, Juan Rigoli y Daniel Sangsue eds., Ginebra, Les Éditions Métropolis, 2006.

en particular el Simbolismo- no se limita a la reproducción o el pastiche de los románticos.

En las páginas siguientes partiremos de la época romántica para ver cómo se asimilan o se modifican dichos conceptos en la época simbolista. Abordaremos el estudio de estos dos estados de manera conjunta por varias razones. Primero –como hemos avanzado-, porque los autores románticos los asociaban; segundo, porque este hecho no parece sino acentuarse en la época fin de siglo; tercero, porque en la literatura fantástica son dos estados que aparecen unidos en numerosas ocasiones. El narrador ha experimentado un sueño o aparece como víctima de un estado de enajenación mental. Así, habitualmente la resolución del problema se lleva a cabo por un súbito despertar o un internamiento en un sanatorio mental. En último lugar, también hemos querido abordar estos dos conceptos de manera conjunta por el tratamiento que Henri de Régnier otorga a los mismos.

1.4.1. Evolución del pensamiento en torno al sueño y locura en el siglo XIX.

El Romanticismo no inventó el relato de sueño, ni de la locura, pero el interés de los autores románticos -tanto alemanes como ingleses y más tarde los franceses- demuestra la importancia que este movimiento otorgaba al ser y a la conciencia interior. El sueño y la locura se conciben como elementos esenciales en el tratamiento de la problemática de la identidad.

Albert Béguin en su formidable estudio *L'âme romantique et le rêve*⁷³⁵ nos da las claves de las particularidades que el Romanticismo desarrolla con respecto a la

⁷³⁵ Albert Béguin, *L'Âme Romantique et le rêve*, París, José Corti, 1991. Aconsejamos también la lectura de los artículos consagrados al sueño y los autores románticos alemanes contenidos en Albert Béguin, *Création et destinée*, Op. Cit.

concepción del sueño. Los románticos conciben el sueño como un estado superior, creador, que se asemeja a la poesía. Ambos –sueño y locura- pueden permitirnos acceder a la Realidad superior. Numerosos autores románticos se interesan por el sueño, que van a utilizar como inspiración: Novalis, Brentano, Jean-Paul, Hoffmann...

Entre estos escritores destaca la figura de Gotthilf Heinrich Schubert que, si bien no es la única digna de mención, sí constituye un punto de referencia fundamental en la concepción del sueño extendida entre los románticos alemanes. Su obra *La Symbolique du rêve* (1814)⁷³⁶ representa, en palabras de Patrick Valette, un intento de elaborar una

véritable métaphysique non seulement du rêve, mais de tous les états d'inconscience : voyance, "poésie supérieure", prophétie, folie, où l'activité de l'âme échappe au contrôle de la conscience diurne et de la volonté. Il s'agit pour lui [...] de chercher le lien qui, dans le rêve et les autres états qui s'y rattachent, met en relation l'homme et la nature d'une part, l'homme et Dieu d'autre part⁷³⁷.

Así, Schubert no sólo subraya el poder creador del sueño, sino que pone sobre la mesa, al mismo nivel que el sueño, otros estados alterados de conciencia, como la locura. Insistimos por lo tanto en el hecho de que desde el Romanticismo sueño y locura aparecen indisolublemente unidos.

Una vez realizado el análisis del alcance del sueño en los románticos alemanes, Albert Béguin establece la correlación entre los autores alemanes y los románticos franceses para mostrar que, en cuanto a la concepción del sueño, sí existen puntos de conexión directos entre ambos "romanticismos". Así en el Libro V, titulado *Provinces de France*, consagra los capítulos XVII, *Recours au rêve*, y XVIII, *Naissance de la poésie*, al uso del sueño en los autores franceses. Béguin parte de los prerománticos franceses y de la tradición ocultista, con autores como Sénancour, Rousseau y Nodier entre otros, para exponer la trascendencia que alcanzará en autores como Nerval,

⁷³⁶ Gotthilf Heinrich Schubert, *La symbolique du rêve*, traduit et présenté par Patrick Valette, Paris, Albin Michel, 1982.

⁷³⁷ Patrick Valette, "Analyse de l'oeuvre" en Gotthilf Heinrich Schubert, *Op. Cit.* p. 22.

Baudelaire, Hugo, Balzac o Rimbaud, que no son sino los herederos de esa tradición de los románticos alemanes tamizada por Rousseau y sus autores afines. Así, “Rousseau et ses disciples, -en cherchant dans l’abandon aux forces de l’inconscient le moyen de surmonter l’angoisse de la création en proie au temps-, ouvrent la voie à cette lente évolution qui permettra l’éclosion du rêve”⁷³⁸.

En nuestro análisis vamos a centrarnos en las figuras de dos autores representativos de la primera y segunda mitad de siglo XIX en lo que concierne a la utilización del sueño y de la locura. Nos referimos a Gérard de Nerval y a Guy de Maupassant. Ambos comparten la presencia del sueño y de la locura en su vida y en su obra. La obra de Gérard de Nerval no puede separarse del onirismo; Guy de Maupassant, por su parte, sobresale por el tratamiento que confiere a la locura en sus producciones literarias.

1.4.1.1. Gérard de Nerval: *le salut du rêve*

En el capítulo de II de este estudio⁷³⁹ hemos hecho referencia a Gerard de Nerval. Queremos volver a él por la posición dominante que ocupa el sueño en su vida y su obra, como acabamos de afirmar. En este sentido, y para conocer el valor que Nerval concede al sueño, sus obras *Aurélia*⁷⁴⁰ y *Les Chimères*⁷⁴¹ son esenciales. “Le rêve est

⁷³⁸ Albert Béguin, *L’Âme romantique et le rêve*, Op. Cit., p. 336.

⁷³⁹ Vid. páginas 83-84 de este estudio.

⁷⁴⁰ “*Aurélia* répond à un projet et à une expérience. Étant donné la fréquence non seulement de ses rêves, mais aussi, comme il ne tardera pas à s’en apercevoir, de leur continuité, Nerval, incité en cela par le docteur Émile Blanche lors de son internement de 1853, a décidé de les décrire”. Jean-Luc Steinmetz, «Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval», *Littérature*, 2010/2 (n° 158), p. 105, disponible en <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-2-page-105.htm>. [Consultado el 11/08/2018].

⁷⁴¹ Para conocer con mayor detalle las múltiples facetas tanto de *Les Chimères* como de *Aurélia*, vid. J. Guillaume, “Genèse des *Chimères*”, pp. 79-82; M. Bercot, “Poétique et ambiguïté dans les *Chimères*”, pp. 97-108; S. Meitinger, “Quelques hypothèses à propos de l’hermétisme des *Chimères*”, pp. 135-148; J. Huret, “*Aurélia*, ordre et désordre”, pp. 205-212; R. Scharer, “Nerval juge d’*Aurélia*”, pp. 249-260 y C. Shinoda, “Origine et fonction du double dans *Aurélia*”, pp. 261-274, artículos contenidos en Société des études Romantiques, *Le rêve et la vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, Paris, SEDES, 1986.

une seconde vie ” –nos dice el autor-, solo hay que atravesar “ ces portes d’ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible ”⁷⁴².

Así Nerval ve en el sueño

un moyen de découverte : non seulement de découverte de soi-même, mais de connaissance de l’ultime réalité. Dépassant le stade du subjectivisme qui n’est qu’expression lyrique, épanchement, confession de sentiments personnels, il descend en lui-même jusqu’aux “ enfers ”, jusqu’à ces régions les plus profondes, les plus centrales, où le mystique atteint enfin à la seule expérience valable. Le rêve est l’un des moyens en notre pouvoir qui permettent d’échapper à la conscience de l’individu clos sur lui-même⁷⁴³.

El sueño es un medio para escapar “ à la conscience de l’individu clos sur lui-même ” nos dice Nerval, que sufría de psicosis maniaco-depresiva. Su primera crisis se manifestó a los 33 años, en 1841. En este autor, por tanto, sueño y locura forman un todo. Nerval entenderá sus estados de sombra como “ l’épanchement du songe dans la vie réelle ”⁷⁴⁴. Esta idea debe mucho a las tesis de Charles Nodier, del que Nerval se sentía muy próximo⁷⁴⁵.

Nerval intentará utilizar estas visiones del sueño para crear; la escritura se convierte así en una vía de escape a la locura, una manera de exorcizar sus miedos, pasando así, siguiendo las tesis de Nodier, de loco a poeta:

Toute la grandeur d’Aurélia est dans la croissante conscience de cette lutte et dans l’intervention de plus en plus claire de la volonté. Cette oeuvre, à laquelle on ne peut en comparer aucune autre, est la plus étroitement liée qui soit avec l’existence de son auteur : bien loin de se borner à confesser, à décrire, ce qui s’est passé, l’oeuvre devient, parce que Nerval le veut, le lieu même où se décide son destin. La phrase, le mot, chargés d’une mission immense, ne sont pas écrits après coup, pour raconter ; le poète en a fait l’instrument...⁷⁴⁶.

Pero no sólo Nerval se siente atraído por las sensaciones y experiencias del sueño. Otros autores seguirán el mismo camino, con el aditamento de las experiencias “adquiridas” a través de las drogas o el alcohol: opio, hachís, vino... Así Charles

⁷⁴² Gérard de Nerval, *Aurélia, Un roman à faire, Lettres à Aurélia*, Paris, Lachenal & Ritter, 1985, p. 17.

⁷⁴³ Albert Béguin, *L’Âme romantique et le rêve, Op. Cit.*, p. 365.

⁷⁴⁴ Gérard de Nerval, *Aurélia, Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁴⁵ Nos referimos a las ideas sobre el loco y el poeta defendidas por Charles Nodier en sus estudios sobre lo fantástico y el sueño en obras como *Quelques phénomènes du sommeil*, la *Préface de Smarra*, la de *La fée aux miettes* o *M. Cazotte*. Vid. páginas 53 y ss. de este estudio.

⁷⁴⁶ Albert Béguin, *Gérard de Nerval*, Paris, José Corti, 1984, p. 74.

Baudelaire, Arthur Rimbaud, por citar algunos. En este sentido, tenemos que hacer referencia a Moreau de Tours, médico especialista que experimentó por sí mismo los efectos del hachís en la mente y el comportamiento para defender las tesis de su obra *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (1845). De la misma manera, hará probar esta droga a un grupo de escritores, entre ellos Théophile Gautier, el mismo Gérard de Nerval u Honoré Balzac, para ver sus reacciones ante los diferentes estímulos⁷⁴⁷. Así, la alucinación, la pesadilla, las visiones forman parte de las experiencias extremas que se asocian a los estados alterados de conciencia.

1.4.1.2. Guy de Maupassant: la *hantise* de la locura

Las experimentaciones como las que acabamos de mencionar y los avances de la primera mitad del siglo XIX se acentúan en la segunda. Guy de Maupassant, al igual que sus contemporáneos, sentía una enorme atracción por los estudios sobre la mente humana y las corrientes en boga en la Francia finisecular –magnetismo⁷⁴⁸, hipnotismo,

⁷⁴⁷ Es el famoso *Club des Hashischins* fundado en 1844 por Moreau de Tours. Gautier escribirá su relato *Le Club des Haschischins* publicado en *La Revue des deux mondes* el 1 de febrero de 1846 e inspirado en esta experiencia. Tampoco podemos olvidar *Le vin et le haschisch*, tercera parte de *Les paradis artificiels* de Charles Baudelaire.

Para mayores precisiones, Vid. Michel Jeanneret, “La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours”, *Romantisme*, nº 27, 1980, pp. 59-75 y Gwenhaél Ponneau, *Op. Cit.*, especialmente el capítulo I, *Les aliénistes et la folie en 1850 : positivisme et merveilleux moderne*, pp. 9-31.

⁷⁴⁸ El 5 de abril de 1882, Maupassant publicó en *Gil Blas* un relato titulado *Magnétisme*, retomado más tarde en *Le père Milon*. La imagen que ofrece de Charcot en este relato se asemeja más bien a un charlatán o a un fantasioso que a un médico serio y un referente: “Quant à M. Charcot, qu'on dit être un remarquable savant, il me fait l'effet de ces conteurs dans le genre d'Edgar Poe, qui finissent par devenir fous à force de réfléchir à d'étranges cas de folie. Il a constaté des phénomènes nerveux inexpliqués et encore inexplicables, il marche dans cet inconnu qu'on explore chaque jour, et ne pouvant toujours comprendre ce qu'il voit, il se souvient trop peut-être des explications ecclésiastiques des mystères. Et puis je voudrais l'entendre parler, ce serait tout autre chose que ce que vous répétez”. Guy de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, Marie-Claire Bancquart ed., París, Bordas “Classiques Garnier”, 1989, pp. 9-10.

Su opinión sobre el magnetismo y Charcot cambiará después de conocer, -como desea el personaje de *Magnétisme*, que no es sino una representación del autor- más en profundidad a Charcot y sus trabajos.

Un ejemplo de la evolución de su opinión lo encontramos en su relato *Un fou ?*: “Le magnétisme ! Sait-tu ce que c'est ? Non. Personne ne sait. On le constate pourtant. On le reconnaît, les médecins eux-mêmes

así como sobre los efectos de las drogas en el comportamiento-. Está atestiguado que asistió a los cursos de Charcot⁷⁴⁹ en la Salpêtrière de 1884 a 1886 y que entre 1886 y 1887 visitó la clínica de Bernheim, médico que disienta de Charcot en cuanto a sus teorías sobre la hipnosis⁷⁵⁰.

Este autor llevó una vida⁷⁵¹ de desenfreno y promiscuidad (alcohol, tabaco y sexo sin control), consumía éter, bromo, arsénico, yoduro de potasio, morfina..., para soportar los dolores de la degeneración progresiva de su estado de salud mental y físico, consecuencia de sus dolencias. Las visiones, alucinaciones oculares y auditivas, así como diferentes tipos de parálisis fueron constantes en su vida⁷⁵².

A este respecto, mucho se ha escrito sobre si Guy de Maupassant escribió sus relatos fruto de su experiencia personal con la locura o si fue su obsesión y su escritura lo que le condujo a la misma. Si bien no puede negarse el papel de la sífilis en el deterioro de la salud mental y física de Maupassant, debemos decir, de acuerdo con gran parte de la crítica especializada, que esta enfermedad encontró un caldo de cultivo propicio en la “propensión de inestabilidad mental”⁷⁵³ del autor. Además, el abuso de

le pratiquent ; un des plus illustres, M. Charcot, le professe ; donc, pas de doute, cela existe ”. Guy de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, *Op. Cit.*, pp. 221.

⁷⁴⁹ Las teorías de Charcot en cuanto a los diferentes perturbaciones nerviosas y mentales influyeron notablemente en los relatos de Maupassant. Asimismo, Charcot se encuentra también entre los numerosos especialistas que Maupassant y su familia consultaron a lo largo de su enfermedad. Vid. Annexe B *La syphilis et Maupassant* en Marlo Johnston, *Guy de Maupassant*, París, Fayard, 2012, p. 1122.

⁷⁵⁰ Vid. Nadine Satiat, *Maupassant*, París, Flammarion, 2003, p. 392.

⁷⁵¹ Para un estudio más detallado de la vida y la obra de Guy de Maupassant, remitimos a los estudios de Nadine Satiat, *Op. Cit.*; Marlo Johnston, *Op. Cit.*; Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France*, *Op. Cit.*, pp. 365-394 y Concepción Palacios Bernal, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986, entre otros.

⁷⁵² El autor comenzó a manifestar síntomas de problemas oculares, migrañas, dolores estomacales y cardíacos, afecciones dermatológicas... desde 1875. Molestias que parecen apuntar hacia la sífilis que no se le diagnosticó oficialmente hasta 1877, cuando, aparentemente, estaba ya en estadio secundario (la época de contracción parece situarse en torno a 1874-75). Parece por lo tanto demostrado que Maupassant conocía su enfermedad desde ese año, hecho corroborado además por la carta que el autor dirigió a su amigo Pinchon el 2 de marzo de 1877 en la que le anuncia la afección. Vid. Nadine Satiat, *Op. Cit.*, p. 144. Jacques Bienvenu deja entrever que quizás el contagio es anterior. Este crítico se apoya en una carta de Maupassant a su padre fechada en 1871. Vid. *Maupassant inédit*, Jacques Bienvenu ed., Aix-en-Provence, Edisud, 1993, pp. 56-58.

⁷⁵³ Guy de Maupassant tenía antecedentes familiares de enfermedad mental. Su madre era neurótica y depresiva; su hermano Hervé estuvo internado en varias ocasiones en diversos sanatorios mentales y murió como consecuencia de su locura en 1889, cuatro años antes que Guy.

sustancias para paliar sus síntomas no hacía sino contribuir a acelerar sus desórdenes mentales.

Este autor nos ha dejado algunos de los textos más impresionantes relativos a este tema y en los que la locura, el miedo, la angustia, el desdoblamiento ocupan un lugar importante. Así en *Fou ?* (1882), *Lui ?* (1883), *La chevelure* (1884), *La peur* (1884), *Un fou ?* (1884), *Un fou* (1885), *Lettre d'un fou* (1885), las dos versiones de *Le Horla* (1886) o *Qui sait ?* (1890).

Si, como hemos visto, Gérard de Nerval y Guy de Maupassant poseen diversas similitudes, el tratamiento que ambos le dan al sueño y la locura es diferente. En el caso de Nerval, el sueño es su intento de exorcizar la locura; la solución de Maupassant no está tanto en el sueño como en el retrato del loco y de su locura: “ il veut généralement montrer que le fou est le seul lucide, le seul qui aille jusqu’au bout d’une incontestable vérité ”⁷⁵⁴.

Así, Nerval reconoce su locura, pero quiere demostrar que es capaz de sobreponerse a ella; Maupassant, por su parte, vive angustiado por la misma, con el miedo siempre presente que encarnan la figuras de su madre y, fundamentalmente, de su hermano, a quien interna en un sanatorio mental, que nunca abandonará, en 1888⁷⁵⁵.

En este sentido, la locura en los relatos de Guy de Maupassant refleja, como en el caso de sus contemporáneos, -y de manera más que evidente- las preocupaciones de la época, pero su obsesión va más allá ya que

⁷⁵⁴ Marie-Claire Bancquart, *Introduction* en Guy de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, Marie-Claire Bancquart ed., París, Bordas “ Classiques Garnier ”, 1989, p. XXXIII.

Por esta razón, la autora afirma que Maupassant no es un autor proclive a plasmar el sueño en sus relatos, salvo en contadas ocasiones.

⁷⁵⁵ Marlo Johnston reporta unas supuestas palabras de Hervé a su hermano Guy –que hay que tomar más como exageración o ficción que como realmente auténticas- que abundan en el tormento que asediaba la mente de Guy de Maupassant: “ Guy ! Misérable ! Tu me fais enfermer ! Tu seras puni ! C’est toi qui est le fou de la famille ! Je te maudis ! Tu entends ! Je te maudis ! ”. Marlo Johnston, *Op. Cit.*, p. 742.

Independientemente de la veracidad de estos reproches, la idea de fondo que no hay que desdeñar es que Guy de Maupassant vivía con el miedo a que su hermano encarnara la imagen de lo que él sería en unos años.

ses récits, en effet, ne se bornent pas à représenter, d'une manière clinique, des cas en face de l'objectivité : tout au contraire, la folie, telle qu'elle est appréhendée dans son oeuvre, est présentée du point de vue du fou et non pas, ou rarement, du point de vue du médecin. C'est assez dire que la folie, en quelque sorte, décrite et vécue de l'intérieur est montrée dans sa déroutante étrangeté⁷⁵⁶.

Concepción Palacios Bernal incide en esta idea y nos habla de una evolución en el tratamiento de la locura en Maupassant. Si en sus primeros relatos, la locura es vista desde el exterior, más como un caso clínico o un ejercicio estético conforme a la moda del momento, a partir de 1883 con *Lui ?*, la visión cambia, “es el propio ‘ je ’ el que se interroga sobre su estado mental”⁷⁵⁷. Esta evolución camina en paralelo a la degradación mental del autor y a la angustia creciente ante su futuro.

Pese a la posición central que la locura ocupa el lugar en los relatos fantásticos de Maupassant, sus ideas sobre el sueño aparecen plasmadas en *Rêves*, relato publicado el 8 de junio de 1882 en *Le Gaulois*. El autor se sirve de los efectos del consumo de éter para concretar su concepción del sueño, que asimila más bien a la pesadilla⁷⁵⁸ y encarna al mensajero del miedo y de la angustia. El sueño agradable supone casi una excepción:

Parce que les rêves ne sont pas toujours agréables, et que toujours ils sont bizarres, invraisemblables, décousus, et que, dormant, nous ne pouvons même savourer les meilleurs à notre gré. Il faudrait rêver éveillé.

[...]

Mon cher, pour rêver éveillé, il faut une grande puissance et un grand travail de volonté et, partant, une grande fatigue en résulte. Or le vrai rêve, cette promenade de notre pensée à travers des visions charmantes, est assurément ce qu'il y a de plus délicieux au monde; mais il faut qu'il vienne naturellement, qu'il ne soit pas péniblement provoqué et qu'il soit accompagné d'un bien-être absolu du corps. Ce rêve-là, je peux vous l'offrir, à condition que vous me promettiez de n'en pas abuser⁷⁵⁹.

El sueño placentero, feliz, sólo puede alcanzarse a través del consumo de éter, que el personaje de la historia, un médico, distingue de otras drogas o narcóticos por su

⁷⁵⁶ Gwhennél Ponneau, *Op. Cit.*, 299.

⁷⁵⁷ Concepción Palacios Bernal, *Op. Cit.*, p. 111.

⁷⁵⁸ No vamos a entrar aquí en la distinción entre sueño y pesadilla. Para ello, remitimos a las tesis de Sophie Bridier, *Le cauchemar : étude d'une figure mythique*. Littératures. Université de la Réunion, 1999. Français. <NNT : 1999lare0022>. <tel-00572678> [Consultado el 20 de marzo de 2018] y de Jean Decottignies, *Essai sur la poésie du cauchemar à l'époque romantique*, París, Université Paris-Sorbonne, 1970.

⁷⁵⁹ Guy de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, *Op. Cit.*, p. 16.

efecto beneficioso para la producción de sueños tranquilos y dichosos: “ Ils sont différents des effets du haschich, des effets de l'opium et de la morphine ; et ils cessent aussitôt que s'interrompt l'absorption du médicament, tandis que les autres producteurs de rêveries continuent leur action pendant des heures ”⁷⁶⁰.

Así los efectos del éter comienzan por “ un murmure vague ”⁷⁶¹, que se convierte en “ une espèce de bourdonnement ”⁷⁶², que relaja primero el cuerpo “ tout l'intérieur de mon corps devenait léger, léger comme de l'air, qu'il se vaporisait ”⁷⁶³, y posteriormente el espíritu:

Puis ce fut une sorte de torpeur de l'âme, de bien-être somnolent [...]. Bientôt l'étrange et, charmante sensation de vide que j'avais dans la poitrine s'étendit, gagna les membres, qui devinrent à leur tour légers, légers comme si la chair et les os se fussent fondus et que la peau seule fût restée, la peau nécessaire pour me faire percevoir la douceur de vivre, d'être couché dans ce bien-être. Je m'aperçus alors que je ne souffrais plus. La douleur s'en était allée, fondue aussi, évaporée. Et j'entendis des voix, quatre voix, deux dialogues, sans rien comprendre des paroles. Tantôt ce n'étaient que des sons indistincts, tantôt un mot me parvenait. Mais je reconnus que c'étaient là simplement les bourdonnements accentués de mes oreilles. Je ne dormais pas, je veillais ; je comprenais, je sentais, je raisonnais avec une netteté, une profondeur, une puissance extraordinaires, et une joie d'esprit, une ivresse étrange venue de ce décuplement de mes facultés mentales⁷⁶⁴.

En definitiva, “un buen viaje”, utilizando una expresión coloquial. El médico de *Rêves* es el *porte-parole* de Maupassant. Sabemos que por sus migrañas consumía éter de manera cada vez más frecuente. Según los propósitos del narrador, este “buen viaje” parece emparentarse con la *rêverie*⁷⁶⁵, que hay que distinguir del “mal viaje”, del sueño como *cauchemar*, que es el que sobreviene con la ingesta de otros *paradis artificiels*:

Ce n'était pas du rêve comme avec le haschich, ce n'étaient pas les visions un peu malades de l'opium ; c'étaient une acuité prodigieuse de raisonnement, une manière nouvelle de voir, de juger, d'apprécier les choses et la vie, et avec la certitude, la conscience absolue que cette manière était la vraie⁷⁶⁶.

⁷⁶⁰ Guy de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, pp. 17-18

⁷⁶⁵ En páginas posteriores analizaremos la diferencia fundamental entre *rêve* y *rêverie*.

⁷⁶⁶ Guy de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, *Op. Cit.*, p. 18

El narrador asume una vez más las experiencias vitales de Maupassant, que recurría al éter –como hemos afirmado antes- como remedio a las migrañas. Así compartimos la tesis de Concepción Palacios Bernal cuando afirma:

Su ideología, sus sentimientos, su patología es trasvasada a sus personajes. Desde el miedo, compañero inseparable de Maupassant, pasando por la soledad, el suicidio, la locura, sus ideas sobre la mujer, el sentimiento que le inspira el agua, el problema de su identidad, hasta vivencias y experiencias reales⁷⁶⁷.

El médico, en su función de narrador, transmite las experiencias y las sensaciones de Maupassant, que cree experimentar que su inteligencia y su creatividad aumentan. La ingesta de éter sume al narrador en un estado de euforia que le hace sentirse un ser invencible:

Et la vieille image de l'Écriture m'est revenue soudain à la pensée. Il me semblait que j'avais goûté à l'arbre de science, que tous les mystères se dévoilaient, tant je me trouvais sous l'empire d'une logique nouvelle, étrange, irréfutable. Et des arguments, des raisonnements, des preuves me venaient en foule, renversés immédiatement par une preuve, un raisonnement, un argument plus fort. Ma tête était devenue le champ de lutte des idées. J'étais un être supérieur, armé d'une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constatation de ma puissance...⁷⁶⁸.

Esta “identificación” del autor con el Yo-narrador no es exclusiva de este relato, ya que Maupassant “está presente en todos y cada uno de sus cuentos fantásticos, y no lo está exclusivamente por la presencia material de su escritura, sino porque, [...] encontramos una serie de datos “repetitivos” que se corroboran con la biografía tal y como nos ha llegado hasta nosotros”⁷⁶⁹.

Gérard de Nerval y Guy de Maupassant personifican dos ejemplos fundamentales a la hora de entender la importancia de los estados alterados de la conciencia en el siglo XIX. Nerval intenta canalizar su locura a través de las manifestaciones de marcado carácter onírico de sus escritos; Maupassant pone en

⁷⁶⁷ Concepción Palacios Bernal, *Op. Cit.*, p. 136.

⁷⁶⁸ Guy de Maupassant, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, *Op. Cit.*, p. 18.

⁷⁶⁹ Concepción Palacios Bernal, *Op. Cit.*, pp. 135-136.

escena una locura terrorífica que impregna todos y cada uno de los elementos de sus obras.

En estos dos autores, sueño y locura permiten ahondar en la problemática de la relación entre identidad y alteridad. En páginas anteriores de este estudio⁷⁷⁰, mostramos cómo Gérard de Nerval vive con el miedo de no distinguirse del *Otro*. En Maupassant, al igual que en el caso de Nerval, la presencia del/de lo *Otro*, esa entidad –en este caso amenazadora-, se encuentra en la base misma de los relatos, y supone la cimentación sobre la que este autor edifica lo fantástico. Identidad y alteridad se complementan y están presentes en cada una de las páginas de su obra puesto que:

Dans les récits de la fin du XIX^e siècle, la terreur ne s'élabore plus nécessairement dans l'exploration d'un autre monde, mais dans l'exploration de soi, consciente ou non. On perçoit l'esprit humain comme suffisamment mystérieux, étrange, inexplicable, pour permettre de développer de nouveaux effrois. L'en-deçà du crâne, voilà le nouvel au-delà de ce fantastique, sans doute plus terrible que les anciennes frayeurs surnaturelles. Car le monstre s'est logé dans l'âme même du personnage ou du narrateur, qui ne saurait fuir sans se disjoindre⁷⁷¹.

El objetivo de centrarnos en estos dos autores responde a que representan, según nuestro modo de ver, las tendencias fundamentales del siglo XIX con respecto al sueño y a la locura. Gérard de Nerval, heredero directo del Romanticismo alemán en Francia, es el ejemplo paradigmático del uso de los estados oníricos en la primera mitad de siglo; Guy de Maupassant, como sus contemporáneos de la segunda mitad del siglo, posee un marcado carácter pesimista y sigue con entusiasmo las tesis sobre la degeneración de la raza y los avances en los estudios sobre la mente: la locura –y el loco- son, en consecuencia, el pilar sobre el que se erige su obra narrativa.

No son casos excepcionales, no obstante. A medida que el siglo avanza, los autores se vuelcan en la representación de estos tipos y estados: locura, degeneración, histeria, alucinación, sonambulismo, depravación.... Autores como Jean Lorrain, Jean

⁷⁷⁰ Vid., páginas 83 y ss.

⁷⁷¹ Nathalie Prince, *Petit Musée des horreurs*, Op. Cit., p. XVIII.

Richepin, Marcel Schwob, Lautréamont en el ámbito francófono nos han dejado numerosos relatos para atestiguarlo.

La obra narrativa fantástica de Henri de Régnier no manifiesta estos rasgos de manera tan acentuada. Su filiación al simbolismo le aleja del relato sistemático de la depravación y de la degeneración. Aun así, encontramos numerosos ejemplos de personajes locos, alucinados o simplemente hastiados de su mundo.

Antes de adentrarnos en la obra de Henri de Régnier, queremos destacar asimismo que esta corriente no es exclusiva del hexágono. En la literatura victoriana, las figuras del irlandés Oscar Wilde⁷⁷² y del escocés Robert Louis Stevenson⁷⁷³ destacan por

⁷⁷² Henri de Régnier conoció personalmente a Oscar Wilde. Desde su primer encuentro en 1891, Régnier coincidió con él en numerosas ocasiones. A pesar de no compartir sus excesos mundanos, sentía una profunda admiración por la obra y el hombre, al que defendió después del proceso que condenó a Wilde a trabajos forzados en 1895. El 15 de diciembre de 1895, le dedicó en la *Revue Blanche* un artículo en el que se rendía al genio irlandés. Vid. Henri de Régnier, “Souvenirs sur Oscar Wilde”, *La Revue blanche*, Tome 9, 1895/07-1895/12, pp. 529-531, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344304470/date> [Consultado el 10 de septiembre de 2018]. Este texto será retomado por Régnier y recogido en su colección *Figures et Caractères*, *Op. Cit.*, pp. 201-207.

Otra muestra indudable de la huella de Wilde en Régnier son las numerosas anotaciones que Régnier le dedica en sus *Cahiers*. Desde la primera entrada en la que reporta el primer encuentro con Wilde en marzo de 1891 en casa de Blanche con una minuciosa descripción, Régnier no pierde la ocasión de relatar sus otros encuentros o sus opiniones sobre Wilde. Vid. pp. 244, 284, 300, 386, 390, 407, 449 y 538. En esta línea, especialmente simbólicas son las palabras que le dedica al conocer su muerte: “J’ai su sa mort. Il parlait bien, savait des fables charmantes. Il a connu les Nymphes et les Sirènes. On dit qu’il est mort pour s’être abandonné à l’amour avec un faune. Ces demi-dieux s’unissent entre eux comme des bêtes. Il les imita et pourtant il avait connu les Sirènes”. Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits*, *Op. Cit.*, décembre 1900, p. 465.

La noticia de la condena de Oscar Wilde también merece una reflexión en los *Cahiers* de carácter más temperamental que su artículo en *La Revue blanche*. En esta ocasión Régnier descarga su indignación por la condena de Wilde sin tapujos. La altura intelectual de Wilde debería eximirle de un trato semejante –en opinión de Régnier–, máxime cuando es víctima de una sociedad inglesa retrógrada e hipócrita: “L’idée qu’Oscar Wilde ira au bagne, tournera une meule, n’aura plus de cigarettes, est tout de même révoltante, quoi qu’il ait pu faire. Il est intellectuellement quelqu’un qu’aucune société n’a le droit de traiter ainsi. C’est du reste, une sorte de victime de l’hypocrisie anglaise, une sorte de “boeuf émissaire”, comme dit Griffin”. Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits*, *Op. Cit.*, année 1895, pp. 425-426.

⁷⁷³ Henri de Régnier no conoció a R.L. Stevenson personalmente, no obstante –y a pesar de que las referencias a este autor son prácticamente nulas en sus *Cahiers Inédits*– parece haber sentido un interés siempre constante por la obra de este autor al que descubrió por Mallarmé y quizás también por Marcel Schwob, quien estaba fascinado por el autor escocés, como nos dice Patrick Besnier en *De Mallarmé à l’art déco*, *Op. Cit.*, pp. 260 y 265. De hecho, Marcel Schwob mantenía una estrecha relación con Stevenson y, si bien nunca llegaron a verse, su correspondencia era fluida y constante. Para Schwob, Stevenson representa el escritor con mayúsculas, posee el don de la imagen, “ce sont des images plus fortes que les images réelles. [...] elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité”. Marcel Schwob, “Robert Louis Stevenson”, *Spicilege*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 108, disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2412779.r=spicilege?rk=42918;4> [Consultado el 11 de septiembre de 2018].

el tratamiento que ofrecen en sus obras del tema de la identidad, la dualidad y la alteridad. Así, *El extraño caso del doctor Jekyll y M. Hyde* (1886), plasmación magistral de la figura del *Doppelgänger*, con las corrientes sobre la degeneración de la raza de trasfondo, ahonda en la interrogación sobre la identidad humana, planteada, en este caso, a través de la sempiterna dualidad bien/mal⁷⁷⁴. Por su parte, *El Retrato de Dorian Gray* (1891), reinterpretación del mito de Narciso, muestra el peligro del que advierte André Gide en su *Traité de Narcisse*, publicado también 1891: preferirse. El retrato, doble de Dorian, refleja el alma perversa del protagonista y sus actos mezquinos son visibles en él. La exploración de la identidad del protagonista conduce inexorablemente a la muerte, con la toma de conciencia de la esterilidad de su vida, en la que no ha tenido cabida el *Otro*⁷⁷⁵.

De estos dos autores, vamos a detenernos en R.L. Stevenson por la especial importancia del sueño, que se desprende de su vida y de su obra y que revela una identidad problematizada, como también veremos en Henri de Régnier.

1.4.1.3. R.L. Stevenson, “Un chapitre sur les rêves”: sueño y creación

La vida y la obra de Stevenson están marcadas por la exploración física y onírica. Su inquietud por el descubrimiento de nuevos lugares y de nuevas experiencias le llevó a viajar no sólo con la imaginación sino de manera real⁷⁷⁶. La exploración onírica aflora en él desde su niñez, de pequeño sufría de terrores nocturnos que poco a poco pudo ir controlando. Stevenson reflexiona a menudo sobre el papel del sueño en su

⁷⁷⁴ Vid. Antonio Ballesteros, *Narciso y el doble en la literatura victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 273-299.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, pp. 299-317.

⁷⁷⁶ Su curiosidad y ganas de aventura le condujo hasta los parajes del Índico, donde murió. Su tumba se encuentra en la isla de Samoa.

proceso creador. Uno de los textos más destacados en este sentido es “A chapter on dreams”⁷⁷⁷. En este ensayo, Stevenson medita sobre sus experiencias oníricas, que representan en cierta manera un modo de dejar libre curso a su imaginación. El dominio de sus sueños llega paulatinamente; así, en un primer momento, las imágenes del sueño invaden su vida diurna, sin mucho control por parte del personaje que Stevenson llama “soñador”; posteriormente, el soñador alcanza el gobierno y es capaz de manejar la situación. Si recordamos las tesis de Nodier, esos primeros pasos titubeantes del soñador presentan semejanzas con la figura del loco⁷⁷⁸ y su control posterior sirve para que identifiquemos a ese soñador con el poeta, es decir, que el soñador es capaz de sacar partido a sus sueños para la elaboración de sus relatos. En este sentido, se hace consciente y utiliza los temas y personajes de sus sueños para su obra literaria. No obstante, Stevenson va más allá, ya que afirma que es capaz de provocar los temas en sueños y que es ayudado en esa tarea por unas criaturitas llamadas *brownies*:

Mais voilà que lui vint tout à coup l'idée de tirer partie (comme on dit) des histoires qu'il se racontait jusque-là à lui-même, pour son plaisir. Je vais dire par là qu'il se mit à écrire ses histoires, et à les vendre. Du coup, il se trouvait placé, et avec lui les petites créatures qui faisaient une partie de son travail, dans de toutes nouvelles conditions. Les histoires devaient maintenant être bien ficelées, bien parées et se tenir debout toutes seules ; elles devaient avoir un commencement et une fin, et se conformer (peu ou prou) aux réalités de la vie ; [...] Quand il se couchait et se préparait au sommeil, il ne recherchait plus l'amusement mais des histoires publiables et lucratives ; et une fois qu'il s'était assoupi dans sa loge, ses petites créatures poursuivaient leurs évolutions avec les mêmes intentions mercantiles⁷⁷⁹.

Ese soñador de “ Un chapitre sur les rêves ” es Stevenson y los *brownies* trabajan con él, le proporcionan los temas y las situaciones a las que él, como autor, da forma y consistencia. Así por ejemplo, Stevenson declara que su novela más

⁷⁷⁷ R.L. Stevenson, “ Un chapitre sur les rêves ” en *Essais sur l'art de la fiction, Op. Cit.*, pp. 353-366.

⁷⁷⁸ “ [...] il commença à rêver, pour ainsi dire, en sequences, et à mener aussi une double vie –une du jour, une de la nuit, l'une dont il avait tout lieu de croire qu'elle était la vraie, l'autre dont il n'avait aucun moyen de prouver qu'elle était fictive. [...] Le temps passait plus vite dans la vie des rêves, sept heures pour une heure (lui semblait-il) et il devenait de plus en plus intense, de sorte que l'ombre sinistre de ces expériences imaginaires venait à assombrir le jour lui-même : il ne s'en était pas encore libéré qu'il était déjà temps de se coucher, pour les voir revenir ”. *Ibid.*, pp. 356 y 356-57.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, pp. 358-59.

emblemática, *El extraño caso del doctor Jekyll y M. Hyde*, es fruto de esta experiencia con los *brownies*. Stevenson habla de estos seres como habitantes de la parte inconsciente de su ser y es precisamente esta parte inconsciente la responsable de su creación. Su *yo* consciente no es sino quien se lleva el mérito del trabajo. Los *brownies*

qui font la moitié de mon travail pour moi, tandis que je dors, et qui, selon toute probabilité, font aussi le reste, quand je suis bien réveillé et que je crois bien sottement le faire moi-même. La part qui est faite quand je dors est indéniablement celle des brownies ; mais celle qui est accomplie quand je suis debout n'est pas nécessairement mienne, car tout semble indiquer que les brownies, même alors, y ont mis la main. Il y a là un doute qui me tracasse fort la conscience. Car ce moi –ce que j'appelle “ moi ”, mon ego conscient, l'habitant de la glande pinéale, à moins qu'il n'ait changé de résidence depuis Descartes, l'homme doté d'une conscience et d'un compte en banque sujet à fluctuations, l'homme en bottes et chapeau qui a le privilège de voter et de ne pas soutenir son candidat aux élections générales- je suis parfois tenté de penser qu'il n'est nullement un raconteur d'histoires, mais un individu aussi terre à terre qu'un marchand de fromages, ou un quelconque fromage, et un réaliste embourbé jusqu'aux oreilles dans l'actualité, de sorte qu'à ce compte l'ensemble de mes fictions publiées doit être le produit exclusif de quelque brownie, de quelque démon familier, de quelque collaborateur invisible que je tiens enfermé dans un arrière-grenier, alors que je reçois toutes les louanges et lui une part seulement (que je ne puis l'empêcher d'avoir) du gâteau⁷⁸⁰.

En este pasaje queda reflejada la modernidad del pensamiento de Stevenson, que anticipa en cierta manera el desarrollo de las tesis psicoanalíticas de Sigmund Freud. “ Un chapitre sur les rêves ” fue escrito en octubre de 1887 y publicado en enero de 1888 en *Scribner's Magazine*, años antes que *La interpretación de los sueños* (1899)⁷⁸¹ y el resto de textos fundamentales de Freud. Bien es cierto que el concepto de inconsciente existía ya antes de que Freud iniciara sus investigaciones sobre él y publicara sus textos; el estudio de la mente humana –como venimos diciendo- es un tema mayor en el siglo XIX, la originalidad de Freud está en el estudio sistemático del sueño para llegar a conocer el inconsciente humano. Stevenson, al igual que Freud y los autores de la época, está al tanto de los estudios de Charcot y de Bernheim⁷⁸² sobre la

⁷⁸⁰ R.L. Stevenson, “ Un chapitre sur les rêves ” en *Essais sur l'art de la fiction*, *Op. Cit.*, p. 364.

⁷⁸¹ Realmente, la repercusión de las teorías de Freud será aún más tardía. La primera edición de 1899, que llevaba la fecha de 1900 en la portada y la página inicial, no tuvo apenas calado; será a partir de la edición en 1909 cuando despertará el interés que sigue teniendo hoy en día. El propio Freud se lamentó en varias ocasiones de esta situación. Para la versión francesa hay que esperar hasta 1926, año en el que se publica la primera edición en Francia, que llevaba por título *La Science des rêves*. Vid. Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, *Op. Cit.*, pp. 9-13.

histeria y otros desórdenes mentales y su obra desvela este interés, así como la complejidad de la mente del hombre.

En otro texto titulado, “ Cet autre moi, mon compagnon... ” que Stevenson escribe como respuesta a una carta que el doctor FWH Myes le dirigió el 17 de abril de 1887, después de haber leído “ Un chapitre sur les rêves ”, el autor ahonda en lo que el sueño representa para él. En este texto, el sueño, el cuestionamiento sobre la identidad y la amenaza de la locura comunican entre sí. Stevenson relata tres experiencias oníricas en las que expone la idea de que su ser está dividido en dos partes: el *Otro* y su *Yo*. En cada una de esas experiencias, triunfa una u otra y, según sea su *Yo* o el *Otro*, asistimos a la aparición de la locura. Así:

Dans les cas A et C, l'illusion était informe, mais, bien que le sachant, je succombais à la tentation de la communiquer. Dans le cas B, l'idée était cohérente et je parvins à me contrôler. [...] Il se peut que l'autorité rationnelle de l'esprit se trouve suspendue alors même que l'illusion est cohérente : n'est-ce pas précisément cela, l'aliénation mentale ?⁷⁸³.

Stevenson establece así la dualidad en su identidad – aparece una vez más lo que podríamos entender como la distinción entre consciente e inconsciente⁷⁸⁴- y asocia la creación al *Otro*, ese compañero que sueña. La creación para Stevenson pertenecería a la parte inconsciente de nuestro ser:

J'ai appelé l'une de ces personnes “ je ”, ou “ moi-même ”, et l'autre, “ l'autre compagnon ”. C'est *moi-même* qui parlait et agissait, *l'autre compagnon* semblait n'avoir aucun contrôle de mon corps et de ma langue, il pouvait agir seulement à travers *moi-même*, sur lequel il faisait peser alors une forte pression, [...] je suis tenté de croire que je connais *l'autre compagnon*, et qu'il est le rêveur décrit dans mon *Chapitre sur les rêves*⁷⁸⁵.

⁷⁸² Freud asistió a las clases de Charcot en la Salpêtrière entre 1885 y 1886 y a las de Bernheim en Nancy en 1889. Vid. Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique*, Op. Cit., p. 53.

⁷⁸³ R.L. Stevenson, “ Cet autre moi, mon compagnon... ” en *Essais sur l'art de la fiction*, Op. Cit., p. 409.

⁷⁸⁴ De hecho, en “ Un chapitre sur les rêves ”, el pensamiento de Stevenson en cuanto al sueño recuerda también –como en el caso del concepto de inconsciente- a la teoría psicoanalítica que desarrollará Freud. Stevenson afirma que, cuando dormimos, el pasado y nuestro “yo” escondido puede reaparecer en forma de imágenes incoherentes o inconexas: “ Nos jours enfouis, nos actes anciens, notre ancien moi, aussi, et le monde même dans lequel toutes ces scènes se sont déroulées, tout cela est ramené au même vague résidu qu'un rêve de la dernière nuit, à quelques images disscontinues et à un écho lointain dans les chambres du cerveau ”. R.L. Stevenson, “ Un chapitre sur les rêves ” en *Essais sur l'art de la fiction*, Op. Cit., p. 354.

⁷⁸⁵ R.L. Stevenson, “ Cet autre moi, mon compagnon... ” en *Essais sur l'art de la fiction*, Op. Cit., p. 409.

R L Stevenson, como sus coetáneos, muestra preocupaciones semejantes a las que encontramos en los autores franceses de la época finisecular, lo que pone en evidencia que la inquietud por la identidad, así como el hecho de que la relación con uno mismo y con el otro no tienen fronteras y que es algo inherente al ser humano y de gran relevancia en el momento histórico que nos ocupa. Freud y el psicoanálisis se sumergirán en las profundidades de este estudio que continúa abierto.

Gérard de Nerval, Guy de Maupassant, R. L. Stevenson representan sólo una pequeña muestra de estas inquietudes. Su puesta en escena a través de lo onírico y de la patología mental nos sirven de guía y de base para mostrar el tratamiento que Henri de Régnier confiere a estos elementos en el corpus analizado.

1.4.2. *Rêve, rêverie* y locura en Henri de Régnier

La distinción entre *rêve* y *rêverie* es un tema de debate. Gran parte de la crítica especializada parece establecer la diferencia entre *rêverie* y *rêve* como entre “sueño diurno” y “sueño nocturno”; es decir, la *rêverie* sería un ensimismamiento, una ensoñación ante el recuerdo, el deseo o la vista de algo placentero, que supone un paréntesis en el transcurso de la *vie éveillée*. El sueño, por su parte, rompe la lógica de la vida diurna; más que un paréntesis representa una quiebra. Con un origen etimológico que emparenta ambos términos, *rêve* y *rêverie* fueron poco a poco distanciándose para separarse definitivamente a finales del XVII, que es cuando el término *rêverie* afianza definitivamente su significación.

Les mots *rêver* et *rêverie*, depuis leur création, et dans l'étroit sillage de leur étymon latin, définissent une errance physique ou mentale –qu'elle soit un vagabondage sans but entrepris par plaisir, un délire, une extravagance de la pensée. Comme tels, ils expriment toujours une rupture foncière avec l'environnement, la normalité ou l'expérience immédiate [...]. Dans ces conditions, le lien générique et naturel de la rêverie avec l'exaltation, la divagation, la liberté ou l'aliénation, paraît non plus problématique mais bien plutôt pertinent. En privilégiant non la seule folie mais toute espèce de dérèglements ou d'égarements passagers, d'échappées hors du

quotidien ou d'excursions mentales, tantôt insouciantes et ludiques, tantôt sombres et graves, l'évolution des termes, malgré des zones d'ombre, frappe au contraire par leur pertinence et leur richesse⁷⁸⁶.

Bachelard nos dice que la *rêverie* siempre ha estado en un segundo plano, a la sombra del sueño del que muchos consideran que deriva. Sin embargo, para este autor, la *rêverie* “ bénéficie d'une tranquillité lucide. Même si elle se teinte de mélancolie, c'est une mélancolie reposante, une mélancolie liante qui donne une continuité à notre repos ”⁷⁸⁷, mientras que el sueño “ peut désorganiser une âme, propager, dans le jour même, les folies essayées dans la nuit ”⁷⁸⁸. Por ello, la *rêverie* corresponde a la parte femenina de nuestro alma, el *anima*, mientras que el sueño es propio del *animus*.

Este breve apunte sobre el *rêve* y la *rêverie* no carece de importancia en la obra del autor que nos ocupa. El sueño aparece de manera sistemática y repetitiva en la poética de Henri de Régnier. Así, por ejemplo, los relatos eminentemente simbolistas de *Contes à soi-même* y de *Le trèfle Noir*, publicados primero de manera independiente en 1895 y 1893 respectivamente, antes de integrar la compilación de *La canne de jaspé* (1897), tienen un halo de onirismo que proviene sin duda de la teoría poética de Henri de Régnier. En este sentido, Bertrand Vibert afirma que el onirismo constituye uno de los rasgos esenciales del cuento poético en prosa propio de los autores de la época fin de siglo, herederos de Mallarmé y de Villiers de l'Isle-Adam⁷⁸⁹. Y así lo constata en su

⁷⁸⁶ Florence Orwat, *L'invention de la rêverie. Une conquête pacifique du Grand Siècle*, París, Honoré Champion, 2006, p. 42. Vid. también Suzanne Julliard, *Rêve et rêverie*, París, Classiques Hachette, 1973, Arnaud Tripet, *La Rêverie littéraire. Essai sur Rousseau*, Ginebra, Droz, 1979 y Bernard Beugnot, “ Poétique de la rêverie ” en *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, París, Honoré Champion, 1994, pp. 371-400.

⁷⁸⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, París PUF, coll. Quadrige, 2016, p. 54.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁸⁹ “ L'énonciation coupée du réel, les récits perdant en quelque sorte tout ancrage, même lorsque la narration est confiée à un narrateur homodiégétique ”. Bertrand Vibert, *Poète même en prose*, *Op. Cit.*, p. 81.

Así relatos como *Aventure marine et amoureuse*, *Le voyage à l'île de Cordic*, *Hertulie ou les Messages*, *Histoire d'Hermagore* y *Hermocrate ou le récit qu'on m'a fait de ses funérailles*, *Le sixième Mariage de Barbe-Bleue* o *Le chevalier qui dormit dans la neige*, por no citar más que algunos títulos de *La canne de jaspé*. Esto ha llevado a afirmar a Henri Mazel, contemporáneo de Henri de Régnier, que *La canne de*

texto de presentación a la colección *La canne de jaspe*: “ Le conte symboliste sera donc onirique : non pas nécessairement donné comme tel, mais bel et bien écrit comme s’il s’agissait d’un rêve ”⁷⁹⁰.

Régnier, como alumno aventajado, sigue la misma tendencia. Este autor coloca la reflexión sobre el *rêve* y la *rêverie* en sus preceptos teóricos sobre su concepción poética. De los propósitos de “ Le bosquet de Psyché ”, estudio al que hemos aludido en varias ocasiones, se desprende que el sueño para Régnier representa la capacidad de hacer *Poesía*⁷⁹¹ y, en este sentido, el autor parece utilizar los términos *rêve* y *rêverie* más como sinónimos o como términos complementarios que como conceptos diferenciados:

La vie a parfois besoin de s'isoler pour rêver. Il faut des rues où pousse un peu d'herbe entre les pavés ; il faut des murs qu'on puisse longer ; il faut, sur la place ensoleillée, l'ombre d'anciens toits ; c'est là qu'on se repose de vivre dans l'aspect que tout prend d'avoir vécu, et il faut peu de chose pour produire ces sortes d'enchantements : quelque antique façade à l'angle d'un canal, un clocher, l'heure qui, au lieu de se compter brusque et péremptoire, papillonne en carillons. Notre rêve s'aide du rêve inconscient des choses ; les vieilles choses propagent du rêve ; elles filtrent le temps en songe et le temps s'égoutte d'elles comme à de mystérieuses clepsydres⁷⁹².

De igual forma, *Les Cahiers Inédits* contienen numerosas alusiones al sueño y a la ensoñación, ya sea a través de la transcripción de sueños nocturnos experimentados por Henri de Régnier, ya sea mediante diversas reflexiones que inciden en la idea que venimos desarrollando⁷⁹³. Tanto en un caso como en otro, la tesis de que el sueño se equipara a la facultad poética y de que la ensoñación representa la evocación, siempre necesaria, –en sueño o durante la *vie éveillée*– de la memoria y del pasado es

jaspe “ c'est un des plus précieux écrins de notre littérature, et, parmi les bijoux qui y reluisent, “ le Trèfle noir ”, un des plus étranges, et des trois gemmes qui le composent, “ Hertulie ou les messages ”, une perle-fée ”. Henri Mazel, *Ce qu'il faut lire dans sa vie*, París, Mercure de France, 1906, p. 24. Citado por Marc Béghin, “ Présentation au Trèfle noir ” en Bertrand Vibert, *Contes symbolistes*, *Op. Cit.*, p. 342.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 422.

Asimismo, su obra poética manifiesta esa misma fijación, por ejemplo, su colección poética *Tel qu'en songe* (1892). Vid. Patrick Besnier, *Op. Cit.*, pp. 127-131.

⁷⁹¹ Vid. Henri de Régnier, “ Le bosquet de Psyché ” en *Figures et caractères*, *Op. Cit.*, especialmente las páginas 293-299.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 285.

⁷⁹³ Estas anotaciones son mucho más frecuentes entre los años 1887 y 1893, curiosamente coincidiendo con la publicación de *Contes à soi-même* (1893) y *Tel qu'en songe* (1892). A partir de esta fecha, las recurrencias son esporádicas, apenas alguna alusión aislada. Vid. Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits*, *Op. Cit.*, pp. 118, 170, 187, 191, 275, 863 en particular.

omnipresente. Especialmente relevante nos parecen las reflexiones de los años 1892 y, fundamentalmente, 1893⁷⁹⁴. En una de ellas, bastante extensa, Henri de Régnier introduce los elementos clave de su proyecto poético. Así, la exploración de la identidad, con la lámpara de Psique en la mano, se realiza mediante el sueño, que se completa con la ensoñación. De esta forma, el pasado revive a través del recuerdo que revela que la conciencia interior nunca podrá ser completamente desvelada:

On n'est triste que de soi-même, il y a des heures de soi-même qu'on ignore. Tout passé, si loin qu'il se recule, a un passé qui le continue; tout avenir, si loin qu'il anticipe, a un avenir qui le suit. Nous sommes sur la route de nous-mêmes et nous n'arriverons jamais parce que nous ne sommes jamais partis [...].

Il y a des heures que nous ne savions pas avoir vécues et qui nous reviennent. Nous les croyions voilées, amis c'est nous dont la face est voilée –voilée de sommeil ou de rêverie⁷⁹⁵.

Estas reflexiones de Henri de Régnier introducen otro concepto clave, el tiempo. El sueño, la ensoñación no pueden nutrirse ni desarrollarse sin la concurrencia del recuerdo y de la memoria. Fanny Déchanet-Platz nos habla de esta relación entre el sueño, la *rêverie*, la memoria y el pasado en la obra de Henri de Régnier. Para la autora, el tratamiento que propone Henri de Régnier está próximo de la experiencia del sueño de Gérard de Nerval⁷⁹⁶:

⁷⁹⁴ Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits, Op. Cit.*, pp. 281, 285, 322-324, 337, 344.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, Jeudi 23 février 1893, pp. 322-323.

⁷⁹⁶ Henri de Régnier no pudo conocer a Nerval en persona, puesto que murió en 1855, nueve años antes del nacimiento de Régnier. En sus *Cahiers Inédits*, encontramos numerosas referencias a Nerval, con desigual opinión. Vid. *Ibid.*, pp. 81, 167, 247, 665, entre otras. Merece la pena destacar una de estas reflexiones, correspondiente al martes 15 de enero de 1929, en ella, Régnier, en plena madurez literaria y vital, hace gala de una gran lucidez, lanzando la idea de las conexiones literarias entre Nerval y Rimbaud con el tema de la locura de trasfondo: “N’y a-t-il pas un secret rapport entre les divagations visionnaires d’un Gérard de Nerval et *Les Illuminations* d’un Arthur Rimbaud ? L’*Aurélia* est-elle si loin de la *Saison en enfer* ? Rimbaud ne fuyait-il pas dans le Harrar la folie qui mène Nerval à l’impasse de la Vieille-Lanterne ?”. *Ibid.*, p. 817. A pesar de que sus opiniones no son constantes, Régnier se sintió siempre próximo a Nerval. El artículo que le consagra en *Proses Datées*, es de una maravillosa exquisitez. En este artículo, bajo la apariencia de unos encuentros casuales “en sueños” entre el narrador -Régnier- y el autor romántico –de hecho, el texto comienza y acaba con una sentencia tan reveladora como: “J’ai rencontré souvent, en rêve, Gérard de Nerval” - (pp. 106 y 111). Régnier desgaja las líneas mayores de la poética de Nerval, al que ve en cierto sentido como un hermano soñador: “Cher Gérard ! C’est dans ces promenades nocturnes, par cette interminable rue qui ne mène nulle part, que j’apprends à connaître son âme charmante et divinément innocente, son âme délicate, et, chaque fois que je me retrouve, en rêve, dans cette rue qui n’a pas de nom, j’attends avec joie la rencontre du merveilleux passant. Je sais maintenant qu’il ne manquera pas au rendez-vous”, (pp. 110-111).

Mais l'écriture régnérienne du souvenir s'apparente pour beaucoup à celle de Nerval. Qu'il s'agisse de *Sylvie* ou d'*Aurélia*, l'hypermnésie est partout et sans cesse corrélée au rêve, car c'est une caractéristique possible du souvenir que d'apparaître nimbé d'irréalité. Cette coïncidence génère le risque de perdre pied et la menace de la folie est toujours présente. S'il se fait moins systématique que chez Nerval, ce lien privilégié entre songe, souvenir et folie n'en est pas moins prégnant chez Régner⁷⁹⁷.

Si para Gérard de Nerval –según la autora- la memoria conduce inexorablemente a la locura, Régner -aunque la amenaza de la locura esté siempre latente- en ocasiones, opta por otra solución, “ celle de fuir ”, de “ reprendre pied sur le présent ”⁷⁹⁸. Así, en opinión de Déchanet-Platz, la fusión de sueño, memoria y locura esbozada por Nerval y Régner para pone sobre la mesa otro nombre de gran importancia en el tratamiento literario de estos conceptos: Marcel Proust⁷⁹⁹. Pierre Cheymol dirá a este respecto:

La fusion harmonique du rêve et de la rêverie sera menée à bien par Proust, et ce ne sera pas, contrairement à ce qu'un esprit cartésien pouvait attendre, sous la forme d'un retour du rêve littéraire. C'est, peut-être, le plus grand mérite de la révolution accomplie par le romantisme en matière de rêve que d'avoir exclu à tout jamais une telle éventualité. L'allégorie s'était vidée de la force significative indûment stockée pendant l'ère classique et le symbole pur reprenait ses droits dans la sphère onirique. C'est lui qui, par le jeu des associations et des mémorisations, par l'intégration immédiate du perçu dans le flux de la conscience, assure l'historicisation de l'instant, c'est-à-dire sa transcendance ontologique. La trame spatio-temporelle de l'identité humaine se trouve ainsi reconstituée fil à fil : le temps perdu est retrouvé, le présent rallume le passé, s'éclaire de sa lumière et la projette dans un avenir qu'il arrache ainsi au hasard. Chez Proust, le rôle du rêve est déterminant dans ces processus et, dès lors, il n'est même plus intéressant de faire le partage entre ce qui vient du rêve endormi et ce qui accompagne le rêve éveillé. L'homme a retrouvé son unité en recouvrant l'intégralité de sa conscience, avec ses trois étages⁸⁰⁰.

Con Henri de Régner todavía no se ha alcanzado esa conciliación de la que habla Pierre Cheymol. Sus relatos basculan entre la presencia de la *rêverie* como divagación o ensoñación de un narrador idealista y la plasmación del sueño como ruptura de la lógica diurna. En el primer caso, el autor nos invita a dejarnos llevar por nuestras *rêveries* y lo ejemplifica en colecciones como *Esquisses Vénitiennes*,

⁷⁹⁷ Fanny Déchanet-Platz, “Art. Cit”., p. 258.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 258.

⁷⁹⁹ En la página 140 de este estudio hemos hecho alusión a las similitudes literarias de Marcel Proust y Henri de Régner.

⁸⁰⁰ Pierre Cheymol, *Op. Cit.*, p. 266.

especialmente en un relato como *L'Encrier rouge*⁸⁰¹, o en *Marceline ou la punition fantastique*, de *Histoires Incertaines*. En este último relato, Jacques, un *rêveur insouciant*, sueña que su estado ideal pelagra por la falta de entendimiento de su mujer Marceline.

Jacques, el protagonista de esta historia, representa, como ya hemos analizado con anterioridad⁸⁰², la imagen del soñador. Es un idealista dedicado al placer y a disfrutar de la vida conforme a sus gustos y deseos del momento. La *rêverie*, la *songerie*, la *fantaisie* guían su conducta:

Car je suis, je l'avoue sans honte, un rêveur et un chimérique. L'imaginaire a plus de place dans mon esprit que le réel. C'est le défaut des gens de ma sorte et ils s'en trouvent, pour ainsi dire, mis en dehors de l'existence. La vérité est, en effet, que je n'ai jamais pu m'y mêler sérieusement. Il en résulte que je suis une manière de vagabond et de nomade. Je m'évade de ce qui m'entoure en des distractions qui m'ont valu une réputation bien établie d'original et de songe-creux. Elle ne m'offense nullement et je l'accepte avec une souriante résignation⁸⁰³.

Es la tónica general de la existencia de Jacques. Su infancia y adolescencia, sin guía, ni figura de autoridad ha conformado así su carácter. Jacques se deja llevar por sus gustos y placeres en todos los ámbitos de su vida, fundamentalmente en sus lecturas y en la adquisición de los objetos más variopintos:

L'incurie de M. Lefougeret et la manie de mon oncle Antoine avaient donc fait de moi l'humble client de M. Tournemain, et c'était chez lui que je me fournissais des ouvrages que je désirais connaître. Personne n'en dirigeant le choix, je n'apportais aucun ordre à mes lectures, et je n'obéissais pour m'y guider qu'à mon seul caprice. S'orientant sur la foi du titre, elles étaient fort disparates et plutôt aventureuses. Je ne leur demandais que de fournir un aliment à mes rêveries et j'ajoutais ainsi aux miennes celles des esprits les plus divers. A mes commandes les plus saugrenues M. Tournemain accédait en souriant⁸⁰⁴.

Así, todo su comportamiento está comandado por esa inclinación, no tiene planes de futuro e incluso, su decisión de casarse es más por su idea romántica y fantasiosa del amor que por una decisión meditada y sopesada: “ À première vue, par

⁸⁰¹ En las páginas 138-140 hemos analizado la estructura laberíntica de las divagaciones del narrador-Régner, que son un paradigma de la *rêverie* regnieriana. El sueño activa la ensoñación y los recuerdos y la memoria se conjugan para revivir el pasado tan añorado por el autor.

⁸⁰² Vid. páginas 280 y ss.

⁸⁰³ Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 209.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, pp. 217-218.

coup de foudre, j'étais devenu éperdument amoureux de Melle Fontefroide et j'avais conçu pour elle une passion irrésistible, la première que j'eusse jamais éprouvée ”⁸⁰⁵.

Esta es, sin duda, la razón de que rápidamente, el matrimonio que ha ocupado durante un cierto tiempo su pensamiento, pronto pasa a un segundo plano y Jacques vuelve a su inclinación natural:

L'amour de Marceline avait pris en moi la place de toutes les chimères dont je me nourrissais auparavant et il fallut assez longtemps pour qu'elles revinssent jouer de nouveau leur rôle dans mon esprit.

Cependant, un moment arriva où mes anciennes préoccupations reparurent. Elles étaient trop profondément enracinées en moi pour qu'il en fût fait d'elles à jamais. D'abord leur présence se manifesta faiblement, puis avec plus de fréquence. Certes, j'aimais tout autant Marceline, mais d'une manière en quelque sorte intermittente. Par ces interstices mes anciennes rêveries s'infiltrèrent et, peu à peu, elles se remirent à battre de l'aile dans ma cervelle. Je les accueillais sans méfiance et même avec un certain plaisir. Je recommençai à lire, à feuilleter mes cartons de gravures, à examiner mes bibelots. Je laissais parfois ma pensée retourner vers le passé⁸⁰⁶.

En su alma soñadora pensaba haber encontrado una compañera de *rêveries*, pero Marceline, no posee la misma inclinación. El abismo que separa a ambos es cada vez mayor, los indicios que revelan la oposición de caracteres y acciones se multiplican. Pistas que Jacques, en un primer momento, no comprende pero que poco a poco se convierten en sospechas que van minando la determinación de Jacques, que toma conciencia de la separación que existe entre ellos.

El causante último de la discordia es un teatro de marionetas. Las figurillas avivan su imaginación y su fantasía. Son el nuevo alimento de sus ensoñaciones. Jacques, completamente poseído por la vista de las mismas, no puede reprimir su deseo de poseerlo, a pesar de lo elevado del precio y del consiguiente malestar de Marceline:

La sagesse eût été, évidemment, de répondre à ses prétentions par un haussement d'épaules ou une pirouelle, mais Arlequin me regardait si gentiment et Coralline me lançait une oeilade si persuasive ! Et puis, comment résister au sourire de Rosaura et à la grimace de Pulcinello, sans compter que Brighella et Tartaglia s'en mêlaient, que Pantalon en faisait des signes à Scaramouche et que le Centaure lui-même se tirait la barbe en roulant des yeux encourageants ! Comment infliger cette déception aux trois masques vénitiens qui me considéraient sous leurs visages carnavalesques de carton blanc ?⁸⁰⁷.

⁸⁰⁵ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 234.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, pp. 236-237.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 205.

La convivencia se vuelve cada vez más difícil; Jacques y Marceline, figuras opuestas, acentúan sus rasgos de carácter. Las diferencias parecen insalvables: “ Par un effet assez imprévu et sur lequel je ne tablais guère, les côtés pratiques de son caractère se heurtaient aux parties chimériques du mien ”⁸⁰⁸. Marceline se vuelve un personaje odioso a ojos de Jacques, el *côté pratique* de Marceline despierta la animadversión de Jacques:

[...] J'étais un amateur de billevesées, un rêveur, un bon à rien. De jour en jour, Marceline devenait plus hardie dans cette sorte d'animosité qui se manifestait en elle contre mes goûts les plus chers, ces goûts que j'aurais tant voulu lui faire partager, mais qu'elle méprisait de plus en plus, à mesure qu'elle montrait mieux sa nature véritable. De cette opposition entre nous j'éprouvais, à la voir ainsi s'accroître, un véritable chagrin. Je ne pouvais me résigner à ce dissentiment et je cherchais un moyen d'y remédier. Ce n'était point aisé, car je découvrais, chaque jour, en Marceline, un entêtement que je n'y soupçonnais point. J'y découvrais aussi, hélas ! un ensemble d'idées, pratiques avec médiocrité, terre à terre avec suffisance, raisonnables avec vanité, qui me désolaient par leur révélation inattendue⁸⁰⁹.

La falta de seriedad de Jacques provoca la incomprensión de Marceline, ante esta situación Jacques se lamenta y se siente incomprendido. Los deseos de Marceline representan lo opuesto al idealismo de Jacques, que prefiere seguir refugiándose en sus ensoñaciones:

Bientôt, et à mesure que se creusait entre nous une séparation qui s'approfondissait de plus en plus, Marceline, de dédaigneuse qu'elle s'était montrée tout d'abord, mêlait à son dédain des reproches qui me semblaient pour le moins inattendus. Elle me blâmait aigrement du peu de cas que je faisais des réalités de la vie. Elle me considérait comme un oisif et un inutile. Elle eût voulu me voir une carrière, un métier. Elle allait jusqu'à me donner en exemple le bon M. Lefougeret. L'existence que je menais “n'était pas une existence”⁸¹⁰.

Lo que para Jacques es vivir conforme a sus inclinaciones y, por tanto, llevar una existencia feliz, para Marceline no es fruto sino de un comportamiento desequilibrado. Así las cosas, concibe un plan para hacer pasar por loco a su marido. En ese momento, entran en escena dos figuras temibles y temidas por Jacques y que actúan

⁸⁰⁸ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 239.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, pp. 240-241.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 240.

en connivencia con Marceline: el doctor Thibaut, un médico alienista de nefasta reputación, y un enfermero que trabaja para el doctor en un sanatorio mental en el que encierra a personas acusadas de locura:

Ce docteur Thibaut jouissait d'une assez mauvaise réputation dans le pays. Il y dirigeait, aux environs de la ville, une espèce de maison de santé dont on ne disait pas grand bien et sur laquelle couraient même certaines histoires qui la rendaient peu recommandable. J'avais su par M. Lefougeret qu'on parlait à mots couverts de malades retenus en traitement plus longtemps qu'à leur gré par le docteur Thibaut, qui se prêtait ainsi à certaines convenances peu avouables des familles. On mettait regalements sur son compte des accouchements clandestins, des substitutions d'enfants et d'autres manigances plus ou moins suspectes. D'ailleurs ce docteur Thibaut avait une mine qui ne présageait rien de bon. Très grand, très maigre, avec de longues cheveux plats qui lui couvraient les oreilles et que la teinture rendait d'un noir imperturbable, il avait un air à la fois funèbre, brutal et sournois qui ne prévenait pas en sa faveur. Un lorgnon d'écaille à verres teintés de jaune protégeait ses yeux qui semblaient chargés d'une bile transparente. Avec cela, en même temps obséquieux et cauteleux. Que venait faire chez Marceline ce personnage équivoque, qui, dès mon entrée au salon, se mit à m'examiner avec une attention déplacée et à me poser des questions saugrenues, tout en échangeant à la dérobée, avec Marceline, des regards d'intelligence⁸¹¹.

Esta imagen negativa de la institución mental es fruto de la mente de Jacques, para el que su inclinación no merece ser tratada como un desorden mental, aunque llegue a dudar de ello.

De todas maneras, el sueño no deja lugar a dudas sobre las preferencias e ideas de Régnier. El *rêveur insouciant* es defendido y compensado y Marceline, castigada. Jacques tiene la posibilidad de dejarse llevar por su inclinación y vivir siempre en su mundo de fantasía, en el que la imaginación es el centro sobre el que todo pivota. La *rêverie* a la que se ha consagrado Jacques a lo largo de su vida le han hecho merecedor de esa recompensa. Sin embargo, una vez más, esta posibilidad se desvanece, el despertar rompe la ilusión y la realidad de la vida diurna recuerda que ese anhelo de ideal no puede alcanzarse.

Sueño, *rêverie* y locura se entrelazan en este relato para libramos una fábula en la que las ideas de Régnier sobre la imaginación y el sueño-*rêverie* impregnan todo el relato.

⁸¹¹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 254-255.

En otras ocasiones, los relatos plantean el sueño como la realización práctica de su proyecto estético. En estos casos, hacemos frente a relatos de carácter mucho más ambiguo, dada la filiación del autor a los ideales simbolistas. El sueño plantea la toma de conciencia del imposible acceso al ideal. Es el caso de *Les dîners singuliers*.

El desenlace del relato revela que la historia es fruto de un sueño, sueño físico, que reintroduce al protagonista en la lógica diurna, y sueño espiritual, que permite entrever la auténtica cara de la belleza. El ideal que todo Poeta busca y anhela. La aventura ha sido una sucesión de pruebas a través de las cuales el protagonista-poeta, *le rêveur de l'idéal*, ha ido adentrándose en su conciencia hasta el rincón donde se esconde Psique, el *logis intérieur*, tal y como plantea Régnier en “ Le bosquet de Psyché ”. Así, lo que queda de la contemplación es el bello recuerdo “ d’avoir entrevu son visage ou sans doute celui même de la Beauté ”⁸¹².

Otro caso singular es el relato *Le récit de la dame des sept miroirs*, en el que la lucha entre las pulsiones terrenales y el ideal antes de alcanzar la plena conciencia identitaria aparece como el fruto de un “ songe terrifiant ”⁸¹³ del que no se puede despertar sin la herida de su recuerdo.

En estos ejemplos, la utilización del sueño responde en primera instancia a las bases estéticas idealistas de Henri de Régnier. En el ejemplo que vamos a ver a continuación, sin dejar al margen el poso simbolista, el acento está puesto en la presentación del sueño como ruptura de la lógica diurna, tal y como ha sido utilizado tradicionalmente en la literatura fantástica. El desenlace de *L’Entrevue* plantea el despertar del protagonista que parece volver de la muerte. El despertar significa retomar las funciones vitales y mentales, renacer:

⁸¹² Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 62.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 285.

Le sommeil dont je m'éveillais était un sommeil singulier. Il me semblait qu'il durait depuis très longtemps, depuis plus longtemps que ne durent les sommeils de chaque nuit. Profond, absolu, il avait été une cessation complète de tout mon être. Tout avait été endormi en moi, mon corps, mon sang, ma pensée, ma mémoire, mon présent, mon passé. Du fond de ce sommeil, je remontais lentement, comme d'un abîme, en une ascension continue; maintenant, j'affleurais à la surface, je redevenais un vivant. Je ne vivais pas encore, mais j'allais vivre. Bientôt j'allais pouvoir ouvrir les yeux, remuer mon pied, ma main, me mouvoir, parler⁸¹⁴.

Los sucesos que ha experimentado el personaje no son fruto sino de un sueño-alucinación provocado aparentemente por un accidente. La modalización narrativa acentúa la sensación de malestar y el despertar siembra la duda sobre los acontecimientos vividos, sirviendo en cierta manera de coartada a la locura al personaje:

J'acquiesçai au conseil du docteur Bellincioni et, après l'avoir remercié de ses bons soins, je me mis à réfléchir. Devais-je accepter la version du docteur Bellincioni ? Le hasard avait-il mis fin brutalement à l'hallucination dont j'avais été le jouet pendant des semaines. Comme mon propre corps, l'ombre fragile de Vincente Altinengo avait-elle été atteinte par la brusque chute de la porte ? Était-ce par accident que notre mystérieux colloque avait été interrompu ? La merveilleuse aventure, au seuil de laquelle j'avais cru me trouver, s'était-elle terminée bêtement par la stupide blessure qui m'avait empêché de la conduire jusqu'au bout ? S'était-elle continuée dans cet anormal sommeil qui avait étonné et inquiété le docteur Bellincioni ? Avais-je, pendant ce temps, rejoint Vincente Altinengo dans le mystérieux domaine d'où il avait voulu sortir et où il avait voulu m'attirer ? Quoi qu'il en eût pu être, j'en avais, hélas, complètement perdu tout souvenir⁸¹⁵.

La locura en el protagonista de *L'Entrevue* es vista del exterior y de manera muy sutil. En otros relatos, no obstante, aparecerá de manera evidente y obsesiva. Si en la concepción del sueño, hemos podido establecer los elementos que acercan a Henri de Régner y Gérard de Nerval, en la descripción de la locura de los personajes y en la estructura de los relatos de Régner se aprecia –a nuestro entender– una clara influencia de Guy de Maupassant⁸¹⁶, a pesar de que, como el mismo autor confiesa, conoció poco a Maupassant, sólo lo vio dos veces⁸¹⁷.

⁸¹⁴ Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 131.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁸¹⁶ Sin obviar, la fuente de la que ambos beben Edgar Allan Poe.

⁸¹⁷ Régner y Maupassant fueron vecinos en rue Bocador durante un tiempo. Régner vivió en esta vivienda de 1888 a 1898, fecha en la que se mudó no lejos de allí, a la calle Magdebourg. Maupassant, por su parte, habitó en la calle Bocador de 1890 a 1892, hasta su internamiento en el sanatorio del doctor Blanche del que no saldrá hasta su muerte.

La figura de Maupassant atraía a Régnier, quizás más en tanto que personaje que como referente literario. Las anotaciones sobre este autor en sus *Carnets* son escasas y la mayor parte de las veces para relatar anécdotas únicamente. Dos apuntes merecen destacarse por su reflexión literaria. Ambas opiniones parecen contradecirse; en la primera, el objeto del comentario es la novela *Mont-Oriol* que no pasa de ser, a los ojos de Régnier, una novela del montón, de la que no perdura nada después de la lectura:

Lu le *Mont-Oriol* de Maupassant –un roman médiocre qui se passe dans un pays de montagnes, en Auvergne, et raconte la fondation d’une station thermale et la vie qui s’y mène. Il y a là-dedans du descriptif à la Georges Sand, nulle psychologie, des types connus : le vieux gentilhomme égoïste, le fils viveur, sceptique, élégant et assez ignoble en somme, la jeune femme dont les sens sommeillent après le mariage et qu’éveille un amant vigoureux. Tout le long du roman, on boit de l’eau et on ferme le livre avec la sensation bizarre d’avoir absorbé une quantité de liquide inusitée⁸¹⁸.

En la segunda entrada, de 1909, Régnier parece haber cambiado de opinión, lo que aparenta ser una crítica es realmente un elogio. Si para Régnier, Maupassant novelista no merece su atención, Maupassant cuentista alcanza altas cotas de brillantez:

Je relis des nouvelles de Maupassant. Je les avais lues déjà, mais je n’en avais guère retenu les sujets. Cet oubli vient peut-être de ce que ces contes de Maupassant sont par trop semblables à la vie même. Ils manquent de “ littérature ” et c’est ce qui fait peut-être qu’on ne les retient pas et qu’ils s’effacent de la mémoire, comme s’en efface la réalité même. Ce qui fait que nous nous souvenons d’ordinaire des fictions des livres, c’est que la forme où elles sont contées les fixe dans notre attention, leur donne un caractère qui les différencie des événements réels. Dans les contes de Maupassant, malgré ce qu’ils ont, au fond, de factice, on ne sent jamais la présence de l’écrivain. Il en est d’eux comme des photographies. Qui se rappelle longtemps de celles même qui l’ont le plus frappé ? Tandis que l’impression produite par un tableau dure, et même se renforce avec le temps⁸¹⁹.

Asimismo, Régnier escribió un artículo sobre Maupassant en *Les nouvelles littéraires* el 29 de abril de 1933 que será incluido en su obra *De mon temps* (1933). Este artículo, de tono amable –como acostumbra Régnier-, sintetiza las diversas anotaciones de los *Cahiers*. Después de relatar el primer encuentro con Maupassant en una fiesta de disfraces, a modo de introducción, Régnier pasa a describir su aspecto y sus costumbres. Apenas hay lugar para el análisis de su obra. No obstante, Régnier,

⁸¹⁸ Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits, Op. Cit.*, année 1887, p. 68.

⁸¹⁹ *Ibid.*, mercredi 4 août, année 1909, p. 612.

menciona la enfermedad y la posibilidad que esta fuera responsable de los escritos fantásticos de Maupassant⁸²⁰.

Como ya hemos explicado, la representación de la locura en Maupassant es compleja y variada tanto en el aspecto formal como en la figuración de la enfermedad. Maupassant representa la locura a través de sus personajes, hombres presa de una obsesión que les corroe desde su interior. La sensación de estar asistiendo a la desintegración completa de la psique de los personajes se ve acentuada por la confrontación del lector con el discurso directo del “loco”, a través de diarios o con el testimonio de un médico, testigo directo de la degeneración de dichos personajes. Esta herramienta no es exclusiva de Maupassant, más bien forma parte de la tradición de la literatura fantástica para la expresión de la locura.

Henri de Régnier sigue esa tradición y se sirve también de esta herramienta. Los relatos de nuestro corpus que presentan dicha estructura se adscriben a dos tipologías básicas. Por una parte, un relato indirecto en tercera persona, realizado por un narrador-testigo, que podrá ser heterodiegético y, como tal, externo a la historia. Este narrador transmite lo que le han contado o lo que ha visto como testigo directo. En cualquiera de los casos, no deja de ser un testimonio indirecto. Así ocurre en *Le mystère de Fontefrède* y *Anecdote sur le duc Aléria*. Por otra parte, otros relatos adoptan la forma de manuscritos escritos por los protagonistas de la historia. Son relatos en primera persona, transmitidos como testimonio directo, sin ningún tipo de intermediación, mediante un narrador autodiegético. Es el caso por ejemplo de *Le testament du comte Arminati* o de *Le secret de la Comtesse Barbara*. Esta estructura nos confronta con la

⁸²⁰ Vid. Henri de Régnier, “ Guy de Maupassant ”, *Les nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*, 29 avril 1933, p. 1, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328268096/date> [Consultado el 17 de agosto de 2018].

experiencia de la locura, vivida en clave realista por parte de los protagonistas-narradores:

Monologues dépouillés de commentaires annexes, lettres sous forme d'appel au secours, ou journaux intimes recueillis, puis publiés par des auteurs affectant d'être de simples éditeurs, les récits fantastiques dont le narrateur est aussi le héros apparaissent donc le plus souvent comme des témoignages remarquablement ambigus. Le discours que se tient à lui-même, par le truchement de l'écriture, un personnage sans visage, fréquemment sans nom et qui se dit confronté au surnaturel, renvoie nécessairement à l'hypothèse de la folie, explicitement posée parfois par le narrateur lui-même⁸²¹.

Sin embargo, Henri de Régnier no hace uso exclusivamente de este recurso. Relatos como *Le jet d'eau* y *Le heurtoir vivant* suprimen la mediación del manuscrito encontrado. Asistimos al relato directo en primera persona del protagonista de los hechos acaecidos. *Yo vivo, yo recuerdo, yo relato* supone la manifestación franca y descarnada de la locura -sin la intervención de un testimonio indirecto- y, por ende, su asunción. Escribir la locura no deja de ser una barrera protectora contra la disolución de la identidad del protagonista:

Le journal, la lettre ou le fragment tient lieu en quelque sorte de garde-fou. Écrire est une entreprise destinée à faire la part du surnaturel et celle de la folie ; à abolir l'intolérable confusion entre soi et l'envahisseur étranger –horla, double, vampire ou reflet-, or l'anonymat du narrateur se donne à lire comme le signe d'une dilution de son identité. Le monologue angoissé de ces héros sans nom constitue l'ultime moyen, terriblement ambigu, de dire –encore- “ je ” : de rester le sujet syntaxique d'un discours qui signifie l'instabilité d'un monde aux mystères insondables⁸²².

Este tipo de estructura pone el acento en los personajes y la figuración de la locura que estos representan. Jean Le Guennec establece cinco tipos de locos: “ les innocents, les poètes, les maniaques, les forcenés et les hallucinés ”⁸²³. Los inocentes y los poetas⁸²⁴ son inofensivos y despiertan tanto la lástima como la simpatía del lector;

⁸²¹ Gwhennaël Ponneau, *Op. Cit.*, p. 98.

⁸²² *Ibid.*, p. 96.

⁸²³ Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIXe siècle*, *Op. Cit.*, p. 125.

⁸²⁴ Los poetas, consagrados al estudio, a la ensoñación y al arte, están especialmente predisuestos a la locura. Esta idea vertebró el mito del artista loco tan fructífero en el siglo XIX: “ Voilà pourquoi les êtres qui ont voué leur vie à la littérature et à l'art paraissent plus que les autres prédisposés au surnaturel et à la folie. Les processus psychologiques déroutants et fascinants à l'oeuvre au moment de la création sont

los maniacos se asemejan a los obsesivos paranoicos, pero también a los sádicos perversos; los *forcenés* están dominados por la “ folie homicide ”⁸²⁵ y los alucinados basculan entre la sombra de la locura y la luz de la razón. Esta división revela la evolución operada en el siglo XIX en la concepción de la locura. La época clásica, como nos relata Michel Foucault en su estudio sobre la locura, clasifica la tipología de la locura en dos grandes bloques; por un lado, la manía y la melancolía⁸²⁶ y, por otro, la histeria y la hipocondría⁸²⁷. Estos dos grandes bloques evolucionaron a tipos como los que establece Le Guennec, por ejemplo. Los retratos de la locura en Henri de Régnier comparten -con matices- rasgos con alguno de estos tipos, en especial con los maniacos, los asesinos y los alucinados. Estos tipos revelan una identidad contradictoria y conflictiva que no es capaz de aceptar de manera satisfactoria la presencia del *Otro*. Esta clasificación será el hilo conductor del análisis que vamos a llevar a cabo en las páginas siguientes.

1.4.2.1. Diario de un paranoico: *Le secret de la Comtesse Barbara*

ainsi appréhendés sur un mode fantastique dans des récits où l’auteur met en évidence la singularité du don artistique et du génie ”. Gwhennaël Ponneau, *Op. Cit.*, p. 107.

Vid. asimismo Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIXe siècle*, *Op. Cit.*, p. 153-155 et Max Milner, “Art. Cit”.

⁸²⁵ Jean Le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIXe siècle*, *Op. Cit.*, p. 141.

⁸²⁶ “ L’esprit du mélancolique est tout entier occupé par la réflexion, de telle sorte que l’imagination demeure dans le loisir et le repos; chez le maniaque au contraire, fantaisie et imagination sont occupées par un flux perpétuel de pensées impétueuses. Alors que l’esprit du mélancolique se fixe sur un seul objet, lui imposant, mais à lui seul, des proportions déraisonnables, la manie déforme concepts et notions ; ou bien ils perdent leur congruence, ou bien leur valeur représentative est faussée ; de toute façon, l’ensemble de la pensée est atteint dans son rapport essentiel à la vérité. La mélancolie enfin est toujours accompagnée de tristesse et de peur ; chez le maniaque au contraire, audace et fureur ”. Michel Foucault, *Folie et déraison : histoire de la folie à l’âge classique*, *Op. Cit.*, p. 115.

⁸²⁷ “ D’autre part hystérie et hypochondrie rejoignent lentement au cours de l’âge classique, le domaine des maladies de l’esprit. [...]

Il y a donc deux lignes essentielles d’évolution à l’âge classique pour l’hystérie et l’hypochondrie. L’une qui les rapproche jusqu’à la formation d’un concept commun qui sera celui de “ maladie des nerfs ” ; l’autre qui déplace leur signification et leur support pathologique traditionnel [...] et tend à les intégrer peu à peu au domaine des maladies de l’esprit, à côté de la manie et de la mélancolie ”. *Ibid.*, pp. 129, 130-131.

Le secret de la Comtesse Barbara reproduce el motivo del diario de un loco transmitido por un especialista médico. Este “loco”, protagonista de la historia del diario, se fundamenta en la ambigüedad. Ambigüedad de su locura y ambigüedad de su lucidez. La historia es presentada a través del diario de ese personaje encerrado en una institución mental. La escritura es la manera que este personaje encuentra para sobrevivir a la locura. En este caso, su defensa contra la enfermedad se halla en la negación de la misma, estrategia, por otra parte, nada sorprendente, muchos enfermos se aferran a esa “verdad” como única esperanza de supervivencia. La variante en este relato consiste en que es el propio narrador el que finge su locura para protegerse del mundo exterior, para alejarse –quizás- y evitar caer en la locura.

El discurso del narrador bascula constantemente entre los dos estados de conciencia primordiales: la locura y la lucidez. Este trabajo del narrador es vital para comprender el juego de ambigüedades sobre el que se cimenta el relato. La argumentación del narrador, basada en la concatenación lógica y bien estructurada de sus pensamientos insiste en el ingenio de la estrategia ideada para escapar de los hechos que perturban su salud mental. Su maniobra consiste en certificar su estado de locura por las instancias necesarias y fundamentales, la judicial y la científica. La locura se convierte por lo tanto en su coartada.

En effet, même si ces lignes tombaient sous les yeux des magistrats, elles seraient sans valeur pour eux, et pour moi sans danger, par la bonne et simple raison que je suis légalement et médicalement tenu pour fou. Cette qualité me donne toute licence de parler librement. Ma folie est ma sauvegarde. Aussi, à mon arrivée ici, ai-je fait tout ce qu'il fallait pour bien établir mon cas. Je me suis roulé par terre, j'ai fait mine de vouloir étrangler un gardien, j'ai déraisonné avec un soin scrupuleux et un art auquel j'aurais pu me tromper moi-même. N'importait-il pas de bien assurer ma situation afin de jouir en paix des avantages qu'elle confère ?⁸²⁸.

Este juego es continuo en el relato, así a la llegada al sanatorio, tanto su manera de expresarse como su comportamiento son los esperados de un loco, pero el hecho de

⁸²⁸ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, pp. 96-97.

contarlo fría, objetivamente y con cierto tono burlón parece indicar que el narrador se ha mofado de todo el mundo y ha fingido su patología. Justamente, el enfermo demuestra una extrema lucidez que le lleva a la escritura de la historia que desemboca en su situación actual. Como él mismo afirma: “ Maintenant que je suis bien et dûment considéré comme fou et que me voici enfermé dans cet asile, très probablement jusqu'à la fin de mes jours, rien ne m'empêche plus de relater, en toute exactitude et vérité, les événements qui ont amené mon internement ”⁸²⁹.

Al mismo tiempo, esa objetividad, esa minuciosidad, esa obsesión por demostrar que tanto sus acciones como sus pensamientos corresponden a los que se espera de un loco, inducen a plantearnos que efectivamente es un enfermo mental, extremadamente concienzudo y meticuloso. Un círculo que no se cierra nunca. En el fragmento anterior, por ejemplo, el empleo de los adverbios “ bien et dûment ” o la expresión “ en toute exactitude et vérité ” tienen por objeto, por una parte, introducir la razón y la cordura en el discurso del protagonista y, en ese sentido, indicar la capacidad razonante y razonadora del mismo, y, por otra, esos términos parecen asimismo indicar lo contrario, esto es, que el narrador adolece de un comportamiento obsesivo y patológico que podría interpretarse como locura.

A lo largo del relato de la inquietante aventura, los signos que revelan el carácter nervioso y obsesivo del protagonista se suceden, primero como la manifestación de una *idée fixe*: “ la fatale idée qui m'a amené ici me traversa soudainement la cervelle ”⁸³⁰, “ À ce moment, une illumination subite me parcourut l'esprit ”⁸³¹. Después, con la gradación constante que le lleva a perder el control de sus actos. La obsesión va nublando paulatinamente su entendimiento; sus pensamientos y sus actos están

⁸²⁹ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, pp. 95-96.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 99.

encaminados a conseguir lo que desea: “ Car ce secret, il me le fallait à tout prix. Pourquoi Odoardo refuserait-il de le partager avec moi, puisque ma perspicacité en avait découvert l’existence ? Mais comment arriver à mes fins ? ”⁸³².

Cueste lo que cueste, caiga quien caiga. Su determinación se vuelve cada vez más violenta. Las cláusulas en paralelo acentúan la idea de todo o nada, la imposibilidad de encontrar otra solución que no sea la obtención de la codiciada fórmula para la transmutación de los metales en oro:

Pauvre Odoardo, ce n’était pas cela que je voulais de toi ! Ce qu’il me fallait, c’était le merveilleux secret de la transmutation dont tu étais bien résolu à l’obtenir de toi, de gré ou de force. Il ne me restait plus qu’à trouver le moyen de t’arracher, par persuasion ou par violence, la formule mystérieuse et souveraine !⁸³³.

Todo conduce al acto que le llevará al sanatorio; del pensamiento obsesivo el narrador pasa al acto homicida, convencido de que su víctima será comprensiva, puesto que para él su conducta es un comportamiento lógico y comprensible:

Toutes mes dispositions étaient prises. J’avais dans ma poche un bâillon et de solides cordelettes et je n’avais pas oublié mon revolver. J’étais très calme. Une seule chose me préoccupait. Odoardo me recevrait-il dans son fumoir ou dans la galerie des fresques ? J’eusse préféré le fumoir, plus isolé, mais je saurais m’accomoder de la galerie. Quoi qu’il en fût, j’étais sûr de réussir. Odoardo ne m’opposerait pas grande résistance et, une fois son secret livré, il me pardonnerait même peut-être bien le sans-gêne de mon procédé⁸³⁴.

El lector ha sido *pris au piège*. Estas dudas del lector, fomentadas por la modalización del relato, parecen quedar resueltas por el propio narrador que afirma que no está loco, que su internamiento es voluntario y que el sanatorio es su refugio:

N’allez pas vous imaginer surtout, vous qui parcourrez peut-être ces lignes, que vous vous y trouverez en présence d’un de ces maniaques qui rédigent d’interminables récriminations contre l’erreur médicale dont ils ont été victimes ou qui dénoncent les sombres machinations de famille et les drames intimes qui ont eu pour suite la perte de leur liberté. Non ! loin de moi l’idée de me plaindre de mon sort et de réclamer contre la mesure prise à mon égard. Nul projet d’évasion, depuis que je suis ici, ne m’a traversé l’esprit. Au contraire, ma cellule de San Servolo n’est pas pour moi un cachot, mais un refuge. Elle m’assure une sécurité que je ne trouverais pas ailleurs et je n’ai aucune envie d’en sortir. Je bénis les épaisses murailles et les grilles solides qui me

⁸³² Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 101.

⁸³³ *Ibid.*, p. 103.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 104.

mettent désormais à l'abri, et pour toujours, de la société des hommes et en particulier de ceux qui font profession de juger les actions humaines⁸³⁵.

El narrador ha puesto en marcha un engranaje perfecto que juega con la ambivalencia del estado del personaje. El narrador se lava las manos y remite al lector la responsabilidad de dilucidar si su comportamiento se debe a su condición de persona perturbada o, por el contrario, ha sido una elección consciente, libre y meditada por su parte.

La clausura del relato parece acabar con esa ambigüedad. El lector se ha formado una idea sobre la cordura/locura del narrador. No obstante, la ambigüedad *prend pied* en las últimas líneas del relato y la incertidumbre le pone fin, ejemplificando de manera magistral la definición de fantástico de Todorov basada en la duda.

La fresque de Longhi couvrait tout un panneau de la galerie. Elle représentait des personnages assis à des tables de jeu. Au milieu, il y avait en effet une grande place blanche. Je me souvenais, maintenant. C'était là que se trouvait jadis l'image de la comtesse Barbara...
[...]
J'éprouvais, devant ce curieux hasard, une singulière impression de trouble et de malaise⁸³⁶.

1.4.2.2. El tormento de la culpa: *Le testament du Comte Arminati*

Al igual que *Le secret de la Comtesse Barbara*, este relato se sirve de la estrategia del manuscrito encontrado para trasladar las palabras del protagonista, el conde Arminati. Este testimonio es un testamento en el que el conde confiesa un acto terrible, el asesinato de su mejor amigo, Steffano Capparini.

El personaje del conde Arminati mantiene cierto parecido con el protagonista de *Le secret de la Comtesse Barbara*, ambos se declaran lúcidos y dueños de sus actos y, sin embargo, el comportamiento obsesivo de ambos introduce la inquietud y la duda.

⁸³⁵ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 96.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 107 y 108.

Así, a pesar de que el conde Ettore Arminati se declara “sain d’esprit, mais malade de corps”⁸³⁷ -sin duda una estrategia para dar veracidad a su testamento- su retrato responde a un personaje que ha perdido la cordura, abrumado por los remordimientos. En este sentido, el relato marco que sirve de introducción y de clausura actúa de señuelo, se encarga de sembrar la duda sobre la salud mental del conde, insinuando que quizás todo se deba a la locura o a la imaginación enfermiza de dicho personaje:

J'ajoute que le comte Arminati passait pour une espèce de toqué et pour un maniaque invétéré. J'ajoute encore que le portrait de son aïeul, par Tiepolo, figure à l'Académie et que vous pourrez voir au Musée Civique sa collection de costumes et ses deux mannequins en baïta noire et en masque blanc. Quant au troisième, celui à la tête de mort, j'ignore ce qu'il est devenu. L'a-t-on fait discrètement disparaître, à moins qu'il n'ait jamais existé que dans l'imagination malade de l'auteur de l'élucubration saugrenue dont je vous ai donné lecture ? Sur ce point, le comte Arminati, le cousin de Bergame, pourrait peut-être nous renseigner, mais j'ai préféré garder pour moi ma singulière découverte. Son mystère est très vénitien. J'aime assez à penser qu'il se passait, hier encore peut-être, à Venise, une histoire tragique, qui a plus l'air d'un récit d'autrefois que d'un fait contemporain, et ce vieux Palais Arminati en prend pour moi une certaine étrangeté qui ne me déplait pas...⁸³⁸.

El conde es un asesino que ha actuado guiado por la perversión de los celos. El relato de los acontecimientos tras el crimen recuerda a los relatos de *El gato negro* y de *El corazón revelador* de E.A. Poe. De igual forma, el sentimiento de culpa y los remordimientos del conde evocan en cierta manera los de Raskólnikov, protagonista de *Crimen y Castigo* de Fiódor Dostoyevski. Son ciertamente la obsesión y el temor a ser descubierto los que ponen en peligro el secreto del conde y no las sospechas reales de la policía:

Était-on sur la piste du mystère ? Les soupçons se portaient-ils sur moi ? Une peur affreuse me saisit. Que l'on s'avisât de perquisitionner chez moi, et l'on y trouverait ce squelette dénonciateur. Il fallait m'en débarrasser coûte que coûte, mais j'étais sans doute observé, surveillé. La moindre imprudence me perdrait. Sûrement mes domestiques m'épiaient⁸³⁹.

⁸³⁷ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 80.

⁸³⁸ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 85.

Sin embargo, a diferencia de los casos anteriores, el protagonista no sucumbe a la perdición del remordimiento. Los mecanismos inconscientes de la locura que le llevan encerrarse en vida junto al cadáver de su amigo, le reservan una crueldad mayor que la cárcel o la institución mental: el confinamiento en vida. Su discurso traduce los pensamientos de su psique perturbada, la descripción macabra del cadáver permite ver claramente el estado de desquiciamiento del conde, que acaba sus días junto a su amigo: “ Car, désormais, j’étais son prisonnier et je lui appartenais. Il avait confisqué ma vie et m’interdisait d’en user. Pas une fois je n’ai osé enfreindre sa défense, contrecarrer sa muette volonté. J’étais l’esclave de ce tyran impitoyable ”⁸⁴⁰.

La perversión de su mente conduce al conde Arminati al asesinato y éste a la obsesión. Este último comportamiento será el rasgo caracterizador del protagonista de *Le jet d’eau*.

1.4.2.3. El alucinado obsesivo: *Le jet d’eau*

El protagonista de *Le jet d’eau* manifiesta los rasgos típicos del ser, fuera de sí, obsesionado por una fuente a la que dota de vida y que le habla, le atrae, le aprisiona y le devuelve el recuerdo de su felicidad pasada. Este personaje aparece desde el primer momento como un hombre que no es capaz de distinguir la realidad objetiva de la realidad que él percibe. Sufre alucinaciones visuales y auditivas: “ J’allais m’en aller, quand, tout à coup, monsieur, j’ai entendu un rire ; oh ! pas un rire de lèvres, pas un rire humain, un rire mystérieux, intarissable, fluide qui me glaçait les membres et me cinglait le visage, qui était une raillerie, un défi ”⁸⁴¹.

⁸⁴⁰ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 87.

⁸⁴¹ Henri de Régnier, *Les Bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 171

Atendiendo a la clasificación de Le Guennec, creemos que podría entrar en la categoría de los *hallucinés*. En páginas anteriores, hemos analizado la progresión de la pérdida de control de este personaje que, a todas luces, aparece como prototipo de desequilibrado mental, fruto de una naturaleza extremadamente sensible y obsesiva. Cada palabra que escucha, cada objeto que observa, cada movimiento o hecho que percibe, es presentado por su mente enferma como un indicio de su amor y, en este sentido, como una posibilidad de recuperarlo. Su desesperación le lleva a personificar el elemento acuático y a desear su muerte, puesto que le recuerda insistentemente su desgracia: “ Mais je l'étranglerai, ce jet d'eau, je le ferai taire ! Vous ne voulez pas que j'entende sa voix pendant toute ma vie me railler et rire ! Laissez-moi, ne me serrez pas ainsi, lâchez mes mains, lâchez donc !... ”⁸⁴².

La falta de control de este personaje –que no deja de ser inofensivo para la sociedad, ya que sólo supone un peligro para sí mismo- determina igualmente la conducta del narrador de *Le heurtoir vivant*.

1.4.2.4. El maníaco: *Le heurtoir vivant*

En *Le heurtoir vivant* encontramos un caso diferente. El protagonista y narrador responde a la imagen del hombre fin de siglo. Un ser solitario, aislado que vive en su mundo interior, alejado de la vida mundana. Estos rasgos generales configuran una personalidad extremadamente sensible, con una agudización enfermiza de los sentidos y de sus pensamientos más íntimos.

Sus gestos e inclinaciones denotan una personalidad neurótica y obsesiva, que busca la soledad al mismo tiempo que lucha contra ella. La evolución en la personalidad

⁸⁴² Henri de Régnier, *Les Bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 171.

de este personaje nos recuerda a dos de los tipos establecidos por Le Guennec, el maniaco y el asesino. La pintura psicológica de este personaje progresa de un tipo a otro, la transformación se concretizará mediante el paso de la soledad a la interacción social, que se exterioriza como un nacimiento a la perversidad y, en este sentido, se percibe como un camino de iniciación en negativo para el protagonista.

Le heurtir vivant cristaliza la iniciación del protagonista en la depravación. Este viaje iniciático de la perversidad está modulado por la agudización de los comportamientos obsesivos y maniacos ya existentes, que le conducirán hasta el asesinato.

Les jours se succédaient ; ma solitude, prisonnière d'elle-même, collait sa face aux fenêtres ; le front contre la vitre qui, de sa transparence immobile, me séparait du dehors, parfois, je croyais sentir le verre se fondre comme de l'eau et mes larmes coulaient sur mes joues, parfois aussi il me semblait que tout le cristal craquât et se fendît comme frappé de la pierre d'une fronde⁸⁴³.

La exclamación que indica la transición “ je l'ai suivie, je l'ai suivie, je l'ai suivie ! ”⁸⁴⁴, repetida tres veces, marca el cambio de rumbo; la iteración obsesiva es la manifestación verbal de sus tendencias compulsivas, que revelan el germen de su locura: “ comme un fou, je refermai derrière moi ”⁸⁴⁵.

La aceleración de su comportamiento compulsivo está motivada, en parte, por el deseo, el placer y las pulsiones carnales que provocan en él los celos irracionales. La repetición, una vez más, de la misma exclamación “ je l'ai suivie ” representa el resorte de su locura psicopática: “ Je l'ai suivie — je l'ai suivie aussi, par les ruelles d'une ville étrangère, ce soir qu'elle rasait les murs furtivement. J'avais guetté sa trahison ”⁸⁴⁶.

No es un comportamiento sorprendente o novedoso. La violencia forma parte de su relación: “ Les épées jaillirent: on tua. Le meurtre lui cribla le visage de mouches

⁸⁴³ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 300.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 300.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 301.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 303.

éparses et elle riait debout dans la coquetterie sanguinaire de cette parure féroce ”⁸⁴⁷. El narrador explica cómo los ataques de furia asesina desembocan en placer sexual:

Toutes les colères m'entrèrent dans l'âme ; sournaises ou violentes, elles pâlirent mon hypocrisie ou empourprèrent ma brutalité.
Je l'ai traînée par les cheveux ! [...] Il y eut une fête d'or et de joie ! Elle dansa jusqu'à l'aube ; une étoffe mince collait sur la sueur de ses seins. Toute sa chair s'effondra haletante et échauffée ; elle battit le pavé de sa saoulerie et, comme je l'aimais, je la frappai au visage⁸⁴⁸.

De la misma manera, la escena de la violación evidencia el papel predominante que ocupa el placer en la arquitectura psicológica del protagonista, placer trufado de sadismo que conducirá al protagonista al asesinato de su compañera, punto culminante de su camino de formación. La escena de la comisión del crimen, realmente explícita, insiste en la unión de violencia y placer. Las frases cortas y juxtapuestas nos transmiten el realismo de la escena, de manera muy visual:

je la saisis à sa gorge toute tiède de luxure. Nous nous taisions ; son corps se crispa ; elle suffoquait ; ses yeux s'agrandirent, sa bouche se tordit et se mouilla d'une salive rosâtre. Parfois un soubresaut. L'ongle de son pied nu grinçait sur la pierre. Quand je la sentis morte, sans cesser de l'étrangler, je baisai ses lèvres saignantes⁸⁴⁹.

La última sentencia fusiona la locura asesina y la tranquilidad final, *la boucle est bouclée*. El camino iniciático acaba y el retorno a la vida anterior significa la paz interior: “ Plus je marchais près de son murmure, plus il me semblait m'en éloigner ; la paix entraînait en moi ”⁸⁵⁰.

El recogimiento se convierte en la cura para su enfermedad, en su protección contra el mundo y la salvaguarda del mundo contra él:

Je me suis exorcisé de moi-même ; ce que j'ai tué venait de moi et m'appelait du dehors. Il fallait avoir baisé la vie aux lèvres et l'avoir saisie à la gorge pour être libre de ses fantômes.
Je répondis à l'appel de mon Destin ; il a cessé de m'appeler ; maintenant je ne regarde plus aux fenêtres, je ne manie plus les épées ; je n'écoute plus aux conques ; je n'y entendrais plus rien. Ma surdité est pleine des voix intimes de mon silence⁸⁵¹.

⁸⁴⁷ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 302.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pp. 302-303.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 303.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 304.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 305.

La experiencia del otro se ve abocada al fracaso, las obsesiones y pulsiones del protagonista han dominado el intento y, por lo tanto, no existe otra solución que replegarse en su interioridad. Interioridad ahora comprendida y asumida. La tonalidad y la simbología de los símbolos iniciales de su morada se han transformado con él, demostrando que eran la figuración de su interioridad:

Le Faune de pierre verte qui écrasait une grappe de porphyre semble s'être endormi de sa propre ivresse ; il est tombé. Le centaure qui foulait une outre s'est brisé aussi ; sa croupe détruite, il reste un homme souriant, et la statue quadruple de bronze qui se dresse sur un piédestal au milieu du bassin d'eau ne semble plus maintenant attentive qu'à soi-même⁸⁵².

1.4.2.5. La perversidad: *Le mystère de Fontefrède*

Una vez más, Henri de Régnier pone en escena un personaje que se asemeja en algunos aspectos a los personajes de las historias ya comentadas. En este caso, el protagonista de la historia es la imagen de la perversión, la manifestación de la parte más oscura de nuestra personalidad. Así, nos parece que el rasgo que más destaca en su caracterización es la ambigüedad. Los atributos que conforman su carácter en un primer momento muestran una personalidad funesta y sombría, que se refleja en su aspecto, siempre vestido de negro. Su sola presencia causa miedo: “ Pendant plusieurs années, il y vécut fort solitaire, redouté des paysans et des voisins qui craignaient ce gros homme taciturne, toujours vêtu de noir et se promenant, à travers les allées de son parc, dans une petite voiture basse traînée par deux boucs barbus comme le Diable ”⁸⁵³.

Esta caracterización primera varía con el descubrimiento del amor; el marqués suaviza sus rasgos de carácter y “ d'insociable qu'il était, devint le plus accueillant des

⁸⁵² Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 305-306.

⁸⁵³ Henri de Régnier, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 48.

hôtes ”⁸⁵⁴. Sin embargo, este cambio de comportamiento no esconde sus *troubles* mentales: es un personaje obsesivo y cruel. Su auténtica cara volverá a salir la luz al final del relato. Así, el narrador, jugando con las sospechas de brujería que rodean al marqués, nos plantea sus dudas sobre la implicación del marqués en la desaparición y posterior asesinato de la pareja de amantes. Estas dudas se ven reforzadas por el comportamiento frío y calculador del marqués. Así, el marqués aparece como un asesino psicópata que lleva a cabo su venganza sin pestañear: “ M. de Marvoisin les fit dresser sur la scène du théâtre, les lustres et les girandoles allumés, puis, s'étant éloigné à bonne distance, il les abattit, l'un et l'autre, au pistolet, chacun d'une balle à l'endroit du cœur ”⁸⁵⁵.

La ambigüedad del carácter del Marqués de Marvoisin está asimismo presente en la personalidad del duque d'Aléria. La parte oscura de su alma acabará dominándole y le conducirá al asesinato por un amor que vive como una opresión.

1.4.2.6. La locura de amor: *Anecdote du duc d'Aléria*

El duque d'Aléria se caracteriza por la duplicidad. Una educación exquisita, una vasta cultura y una elegancia innata revelan una figura positiva:

Le duc, en effet, était né avec tous les talents et tous les dons. Son éducation, confiée aux soins des meilleurs maîtres, en avait fait une des lumières de son temps. Il savait à merveille l'histoire et le blason et était même versé en physique et en théologie. Il manifestait également un penchant très vif pour les arts⁸⁵⁶.

Siente una inclinación natural por el arte y la belleza y, sin embargo, es un ser incapaz de amar. Prefiere la contemplación y la soledad, como representante del esteta fin de siglo: “ il ne se montrait pas insensible à celle [la beauté] des femmes. Le duc

⁸⁵⁴ Henri de Régner, *Les bonheurs perdus*, Op. Cit., p. 49.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁵⁶ Henri de Régner, *Le plateau de laque*, Op. Cit., p. 68.

d'Aléria, cependant, né pour inspirer l'amour, ne semblait pas des plus capables à le ressentir ”⁸⁵⁷.

Justamente, es esta condición la que hace presagiar el lado oscuro del duque, su cara negativa. El duque d'Aléria es un ser insensible y cruel que parece no tener remordimientos “ une fois qu'il avait jugé bon de s'affranchir des chaînes qu'on lui voulait faire porter et que son indifférence ne se souciait point de supporter. A ce moment, il devenait capable des défenses les plus farouches et des procédés les plus durs ”⁸⁵⁸.

La dicotomía que fundamenta el carácter del duque sirve de anticipación a su destino. Su lado negativo va a volverse contra él y será el causante de su conversión. El duque llevará hasta las últimas consecuencias la defensa de su lado oscuro, acabando con la vida de Donna Anna, el ser que pone a prueba su estabilidad mental: “ Toutes les grâces florentines étaient répandues sur la personne de Donna Anna. Elle présentait aux yeux l'image véritable de la perfection et de la beauté ”⁸⁵⁹.

El duque d'Aléria cae atrapado en las redes de la perfección y de la belleza de Donna Anna. Así, su parte oscura comienza a dominar su comportamiento: “ le duc se rembrunissait d'heure en heure. [...] En dehors des moments qu'il passait avec Donna Anna, il demeurait si sombre, si taciturne, si renfermé dans ses pensées ”⁸⁶⁰ que empieza a inquietar a sus seres más cercanos.

Donna Anna se convierte en su obsesión y el amor domina su comportamiento. Pero, al contrario que su pasión por el arte, pasión positiva y enriquecedora, la pasión cegadora que siente por Donna Anna es la perversión del sentimiento amoroso puro y sincero:

⁸⁵⁷ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 69.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

J'aime Donna Anna, et je l'ai aimée dès l'instant où je l'ai vue. Tu me diras qu'il n'y a peut-être point là de quoi se désespérer et, cependant, tu me plaindras, quand, sachant comme je suis, tu apprendras ce que j'éprouve. Certes, je ne me lamenterais pas ainsi que je fais, si le sentiment que j'ai conçu pour Donna Anna n'était si différent de celui qui m'a porté vers tant d'autres femmes, mais je l'aime comme je n'ai jamais aimé créature vivante, d'un amour à remplir tout ce qui me reste de vie et à me rendre désormais insensible à toute autre beauté que la sienne. Désormais mon cœur ne pourra plus battre que selon le mouvement du sien. Je serai à jamais l'esclave de ses moindres désirs. Et ne pense pas, Annibale, que rien me puisse délivrer de cet amoureux servage ! Eussé-je à vivre quatre vies au lieu d'une, que leur quadruple durée ne suffirait pas à en user les liens ! Je n'aimerai jamais plus que Donna Anna. Je serai l'éternel captif d'un immuable amour. Annibale, je suis un homme perdu, un homme fini, si quelque événement imprévu ne vient à mon secours !⁸⁶¹.

El pasaje insiste en su condición de esclavo, de prisionero, en la ausencia de libertad que siente. Vocablos como *esclave*, *servage*, *liens*, *captif* traducen los sentimientos del duque. El amor por Donna Anna le nubla la conciencia y le encadena a una vida sin otro placer al que poder recurrir. El duque entiende este sentimiento como una condena, como la muerte. El final del pasaje presagia hacia donde le llevará su obsesión, su locura de amor le conduce a la “ folie homicide ” de la que habla Le Guennec.

Un incendio inexplicable causa la muerte de Donna Anna y la liberación del duque. El narrador abre la puerta a la duda, recordando precisamente la libertad recobrada del duque d'Aléria:

Quant au duc d'Aléria, il était sain et sauf, ajoutait Don Annibale avec un sourire prudent et sans vouloir en dire davantage, mais sans empêcher que l'on pensât ce qu'on voulait d'un accident survenu si curieusement à point pour rendre au duc une liberté dont il considérait la perte avec tant d'effroi que l'on pouvait tout de même supposer qu'il n'était pas entièrement étranger au mystérieux et tragique hasard qui la lui avait ainsi conservée⁸⁶².

Las representaciones de la locura en Henri de Régnier ponen en escena a unos personajes que presentan los rasgos más o menos marcados del *névrosé* fin de siglo. El destino trágico de estos personajes procede de una desviación de sus sentimientos, especialmente el amoroso. En ocasiones, los personajes acaban hundiéndose en una

⁸⁶¹ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, pp. 73-74.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 75.

locura hasta cierto punto inofensiva, como el narrador de *Le secret de la Comtesse Barbara* o el protagonista de *Le jet d'eau*. Cuando la mala comprensión del sentimiento amoroso impide que el personaje se libere de sus *hantises* mentales y se acerque al otro, esta locura inofensiva se transforma en furia asesina como en *Le heurtoir vivant*, en *Le testament du comte Arminati* en *Le mystère de Fontefrède* y en *Anecdote sur le duc d'Aléria*.

1.4.3. Conclusiones parciales

Este apartado nos ha permitido observar el interés por el estudio de la mente humana en el período finisecular. En este sentido, la atracción por el sueño y la locura se manifiesta constantemente en los estudios teóricos y en las producciones literarias.

En el caso de la literatura fantástica será un tema mayor, los personajes de estas historias manifiestan un desequilibrio mental, fruto de la fragilidad de su identidad.

Para mostrar las claves el tratamiento que Henri de Régnier nos ofrece del sueño y de la locura, hemos analizado la plasmación de los mismos en dos autores, a nuestro juicio, representativos: Gérard de Nerval y Guy de Maupassant. Así, hemos visto cómo Henri de Régnier conjuga en su concepción del sueño y de la *rêverie* muchos de los rasgos de Nerval. De la misma manera, la desintegración de la identidad que supone la locura en Maupassant está presente también en Henri de Régnier. Junto a las figuras de Gérard de Nerval y de Maupassant, hemos querido presentar la mirada de dos autores europeos, R.L. Stevenson y Oscar Wilde, que se caracterizan por materializar el conflicto identitario en la figura del *Otro*, que amenaza y hace peligrar nuestra identidad.

En cuanto al sueño y a la *rêverie*, hemos analizado cómo Henri de Régnier utiliza estos elementos para plasmar su ideal estético y la importancia del recuerdo y de la memoria. Así lo hemos visto en *L'Encrier rouge*, en *Marceline ou la punition fantastique* y en *Le récit de la dame des sept miroirs*.

El tratamiento de la locura que nos ofrece Henri de Régnier ha sido estudiado a través de los relatos siguientes: *Le mystère de Fontefrède*, *Anecdote du duc Aléria*, *Le secret de la Comtesse Barbara*, *Le testament du Comte Arminati*, *Le jet d'eau* y *Le heurtoir vivant*. En todos ellos, el protagonista muestra un desequilibrio que le ha conducido a la perversidad; la identidad de todos los personajes, sumamente frágil, se quiebra ante la presencia de la alteridad.

Las puertas de la alteridad en los relatos de Henri de Régnier nos han permitido observar el carácter ambivalente de dichos símbolos. Laberinto, espejos, máscara, sueño y locura materializan la tensión interior del autor que se debate entre el anhelo del ideal y, por lo tanto, el recogimiento interior, y la necesidad de abrirse al otro fundamentalmente a través del amor. Sus obras reflejan ese cuestionamiento.

Los relatos presentados fluctúan entre la escritura fantástica más simbolista y el homenaje a los maestros del género de la segunda mitad del siglo XIX. Veremos cómo las puertas que nos abren paso a la alteridad resultan esenciales en ambos tipos de escritura para la transformación que debe operarse: El espacio realista se verá subjetivado e interiorizado mediante la invasión de un tiempo-*otro*. Este nuevo escenario –espacio-*otro*- se revela fundamental para la manifestación de una serie de presencias altéricas en ese espacio y tiempo altéricos.

2. La alteridad manifestada

*À Versailles. La mélancolie qu'on y apporte se fond si bien avec celle qui languit en ce vieux parc qu'on le sent en soi et qu'on est en lui. Les désirs y prennent la forme des gracieuses et tristes statues et les pensées y sont les eaux qui reposent et végètent*⁸⁶³.

*La disjonction des temps est abolie, temps intime et temps social se mélangent : on vit au rythme de Venise avec l'impression de vivre au sien propre*⁸⁶⁴.

Las puertas *de/a* la alteridad analizadas en el capítulo precedente nos han servido para mostrar que la manifestación de una forma *otra* aparece de forma recurrente en la narrativa breve de Henri de Régnier.

Asimismo, la naturaleza equívoca de dicha manifestación pone de relevancia la problemática en cuanto a la identidad de los personajes puestos en escena. La percepción, el conocimiento y la asunción de una identidad completa no puede realizarse sin el encuentro y la posterior aceptación de esa alteridad que se manifiesta, en tanto en cuanto “ c'est par l'autre que chacun peut vérifier son identité, par l'autre qu'est réfléchie notre image, que s'affirme la preuve de notre existence ”⁸⁶⁵.

Pero ¿cuál es la naturaleza de esa alteridad? Como punto de partida de este estudio hemos convenido tres categorías diferentes. Así, hemos hablado de alteridad espacial, alteridad temporal y alteridad del ser. Enunciadas de dicha manera, la idea no parece quizás muy clara. ¿Estas expresiones son fruto de una retórica vana o significan

⁸⁶³ Henri de Régnier, *Cahiers Inédits, Op. Cit.*, Décembre 1892, p. 316.

⁸⁶⁴ Bernard Quiriny, *Op. Cit.*, p. 185.

⁸⁶⁵ Sylvie Camet, *L'un, l'autre ou le double en question : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1995, p. 187.

algo realmente?; y si es el caso, si tienen entidad ontológica, ¿qué entendemos exactamente por alteridad espacial, temporal y del ser? Más aún, ¿podemos relacionar o articular de alguna manera dichas categorías?

Los contornos son difusos. En un primer acercamiento, identificaremos las expresiones “alteridad espacial”, “alteridad temporal” y “alteridad del ser” con la presencia más o menos evidente de “un espacio que percibimos como otro”, “un tiempo otro que parece invadir el nuestro” y “unas presencias que, aparentemente, hacen peligrar nuestra identidad”. La labor que abordaremos en las páginas siguientes será precisamente aclarar el sentido de estas expresiones en los relatos de nuestro corpus.

A lo largo de este estudio hemos mencionado la presencia de ciertos lugares esenciales en la vida y la poética de Henri de Régnier, en especial Venecia y Versalles. Venecia destaca como la figuración perfecta del laberinto y Versalles, particularmente sus jardines, encarna la pervivencia del tiempo de Luis XIV. Este pasado, añorado y revivido en el presente, encarna la imagen fundamental de la alteridad temporal en Henri de Régnier. A este tiempo altérico se anexan una serie de espacios que, aparentemente, no parecen ser diferentes de los que conocemos. No obstante, si miramos con atención esos espacios ya son *otro* –nuevos, subjetivados, interiorizados-. Representan pues un espacio personal, un espacio de identidad. Una esfera refugio, fruto de la fusión de un tiempo y un espacio *otros*.

En otras ocasiones, hemos planteado las expresiones “alteridad del amor”, “alteridad de la amistad”..., expresiones que significan la apertura al *otro* que se presenta ante nosotros bajo el signo de las diferentes relaciones que entablamos con nuestros semejantes –identidades también- y que, aceptadas, completan nuestra propia identidad. Siguiendo a Teresa Gemma Sibón Macarro⁸⁶⁶ ese *yo* es percibido como *otro*

⁸⁶⁶ Vid. Teresa-G. Sibón Macarro, “Consciencia e inconsciencia en el *yo* como proceso” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló Ed., Sevilla, Alfar, 1994, pp. 191-204.

(alteridad) por el *yo* que se define como identidad; de la misma manera, que ese *yo-identidad* es percibido como *otro* por el *yo-alteridad*. Esto que parece una paradoja o – cuando menos un juego de palabras- no tiene otra razón de ser que la de plasmar que toda identidad esencial es alteridad para otro y, a su vez, toda alteridad percibida es identidad esencial.

Nuestros semejantes representan en este sentido alteridades, “seres otros al yo” o *ego alter*, como dice Edgar Morin, quien percibe claramente dicha dicotomía en su estudio *L’homme et la mort*⁸⁶⁷.

Estos elementos esbozados a modo de introducción son sólo el punto de partida para el análisis de la alteridad manifestada en los cuentos fantásticos de Henri de Régnier.

Pero antes de exponer nuestro análisis, queremos incorporar una última reflexión que concierne las especificidades de los relatos fantásticos de Henri de Régnier. Insistimos aquí en el hecho, ya mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, de que los relatos fantásticos de Henri de Régnier no responden a una misma tipología. Nuestro corpus se compone, por una parte, de relatos de factura más convencional, que responden a los cánones del género fantástico característico de la época fin de siglo. Por otra parte, junto a estos relatos, hemos analizado otros textos cuyos rasgos, basados sobre todo en la duda y la ambigüedad, son problemáticamente encajables dentro de los parámetros del género, por cuanto manifiestan rasgos indiscutiblemente simbolistas. Empero, son precisamente estos textos los más ricos –en un plano simbólico- para el estudio de la alteridad. Ésta no será únicamente fantástica, sino esencialmente identitaria. Así, la manifestación de un tiempo y un espacio altéricos

⁸⁶⁷ Edgar Morin, *L’homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.

serán necesarios para la expresión de una serie de figuras altéricas como las apariciones y la figura del doble.

Abordaremos este análisis partiendo del estudio de los espacios en Régner para establecer los rasgos que nos permiten identificar y explicar de qué manera ese espacio de la realidad se transforma en un espacio marcadamente subjetivo. Este nuevo espacio altérico se fundirá en un tiempo altérico⁸⁶⁸ y esta fusión generará ese mundo interior y subjetivo en el que aparecerán los diferentes presencias altéricas.

2.1. Del espacio realista al espacio altérico

El laberinto, como puerta de la alteridad, es fundamental para entender el tratamiento espacial en los relatos de Henri de Régner. Como hemos afirmado con anterioridad, la seguridad del personaje se tambalea a medida que se avanza en ese recorrido laberíntico. El espacio, otrora conocido, seguro, anclado en la realidad cotidiana, se transforma en *otro*. Ese nuevo espacio pertenece al ámbito de la interioridad, de la subjetividad del personaje. La metamorfosis no es solo física sino esencialmente mental, y responde a la alteración en la percepción personal que el personaje tiene del espacio. Así, ese escenario realista, inequívoco, pasa a ser un espacio contradictorio, amenazador, subjetivo, que traduce los miedos y las paradojas internas del personaje.

⁸⁶⁸ El estudio del espacio y del tiempo en la obra de Henri de Régner no es algo novedoso. Los trabajos académicos en torno a la figura de Henri de Régner llevados a cabo en los últimos años prestan gran atención a estos temas, dada su relevancia en la obra de este autor. Así, la tesis de Elodie Dufour *Op. Cit.*, la de Marina Krasnova, *Op. Cit.*, la de E Adeline Leguy, *Henri de Régner et Venise, Op. Cit.*, o la de Émilie Yaouanq Tamby, *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)*, Thèse sous la direction de Jean-Louis Backès, Paris-Sorbonne, 2011.

Tampoco hay que olvidar, a este respecto, los trabajos, a los que hemos aludido en numerosas ocasiones, de Bernard Vibert, *Poète même en prose, Op. Cit.* y su edición de *La canne de jaspe* contenida en *Contes symbolistes* (vol. II). Estos textos arrojan luz sobre la concepción mitológica del espacio y del tiempo en los relatos simbolistas de Henri de Régner.

Hemos insistido en la dicotomía espacio exterior/espacio interior que despliega el recorrido laberíntico. Las plasmaciones fundamentales del espacio exterior son las ciudades y, especialmente, como hemos repetido en varias ocasiones, Venecia. Junto a esta ciudad encontramos otro espacio exterior privilegiado, los jardines de Versalles. Estos serán los escenarios mayoritarios –aunque no los únicos- en los relatos que estudiaremos a continuación. Los espacios interiores, también laberínticos, corresponden a los diferentes palacios o moradas que poseen un valor simbólico para los personajes.

Las ciudades, como plasmación de los espacios exteriores, aparecen en los relatos a través del vagabundeo, de los paseos diletantes. Expresan –como ya hemos dicho- el aquí y el ahora del personaje y, por consiguiente, en tanto que espacio cotidiano de la vida corriente, confiere estabilidad. La descripción de estos escenarios es abundante y muestra el dominio del personaje sobre los mismos.

La transformación espacial que se opera en los diferentes relatos viene acompañada de un cambio en la percepción temporal. Así, ese espacio subjetivado, interiorizado confluye en un tiempo-*otro*. Como nos dice Dufour “ en se promenant dans l’espace, Régnier se promène aussi dans le temps ”⁸⁶⁹.

Desde un punto de vista simbólico, un claro ejemplo de esta afirmación podemos verlo en relatos como *L’Encrier rouge*, en el que, a través del poder evocador de la imaginación, el narrador se traslada desde el espacio realista del presente parisino a las calles de Venecia, que va recorriendo en un viaje temporal hacia el pasado, como nos dice el propio narrador: “ À mesure que j’avance, il me semble que je remonte dans le passé ”⁸⁷⁰. En *L’écritoire*, el narrador se “ pense revenu au vieux temps ”⁸⁷¹. Para

⁸⁶⁹ Élodie Dufour, *Op. Cit.*, p. 638.

⁸⁷⁰ Henri de Régnier, *Esquisses Vénitiennes*, *Op. Cit.*, p. 31.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

lograrlo, sería necesario que la campanilla de su escritorio “ traversât le temps, remontât l'espace de plus d'un siècle, pour arriver à l'oreille du passé ”⁸⁷². Su intento, no obstante, se queda en el anhelo y la evocación no se materializa.

Jacques, el protagonista de *Marceline et la punition fantastique*, vive conforme a sus inclinaciones ideales. Su morada, La Troublerie, es reflejo de su conciencia, la perturbación y destrucción de su entorno hace saltar los resortes defensivos de su identidad. Serán las marionetas, representantes de ese otro tiempo adorado, quienes lleven a cabo su venganza contra la destrucción que engendra la modernidad.

Como vemos, ese tiempo altérico adopta la forma de un tiempo anterior que Régner plasma habitualmente de dos maneras diferentes. Por una parte, el tiempo de los años clásicos adorados por Régner⁸⁷³; será el caso, por ejemplo, de relatos como *L'Entrevue*, *Le pavillon fermé*, *Le Ménechme* o *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*. Por otra parte, el tiempo indeterminado⁸⁷⁴, mitológico, inmemorial que veremos en *Les dîners singuliers*, *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde*, *La maison magnifique*, *Le récit de la dame des sept miroirs*. En ambos casos, asistimos al tiempo pasado actualizado.

⁸⁷² Henri de Régner, *Esquisses Vénitiennes*, *Op. Cit.*, p. 75.

⁸⁷³ “ Régner se forge son propre passé, un passé puissamment évocatoire. Il se joue, dans l'espace de ses romans, ses propres XVIIe et XVIIIe siècles ”. Élodie Dufour, *Op. Cit.*, p. 640.

⁸⁷⁴ Bertrand Vibert postula que en los cuentos simbolistas se produce una confusión de los cánones de la *nouvelle*, propia de la modernidad, y del cuento tradicional. En el caso de Régner, “ l'esthétique de la nouvelle sert à son tour l'esthétique du conte, pour produire étrangement –et contradictoirement- une forme de linéarité suspendue et hors du temps ”. Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, *Op. Cit.*, p. 359. De igual forma, Émilie Yaouanq Tamby habla de tres grandes líneas en la prosa simbolista que tienen que ver con la configuración temporal de los relatos: “ la discontinuité, la tentation de l'atemporel et la répétition ”. Para la autora, la forma ideal de plasmar estos elementos es la divagación –que, dicho sea de paso, Régner cultiva insistentemente-: “ En épousant la forme de la divagation, le récit se démultiplie, s'interrompt, repart, superpose les situations spatio-temporelles, défiant les lois temporelles et celles de la *mimèsis* réaliste ”. Émilie Yaouanq Tamby, *Op. Cit.*, pp. 235 y 238.

2.1.1. El espacio del *passé vivant*⁸⁷⁵: *L'Entrevue*, *Le pavillon fermé*, *Le Ménechme* y *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*

Los cuatro relatos que vamos a estudiar a continuación coinciden en poner en escena los escenarios predilectos de Henri de Régnier: Venecia, en el caso de *L'Entrevue* y de *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*; Versalles, en *Le Ménechme*; *Le pavillon fermé*, por su parte, se sitúa en una propiedad francesa cuya forma y significación reproducen los rasgos de Versalles por lo que consideramos que hay una evidente asimilación. De igual manera, dichos relatos suponen la pervivencia de un tiempo pasado que nunca ha dejado de existir en la conciencia de los personajes. Los siglos XVII y XVIII invaden el presente en esos espacios transformados por la subjetividad de los personajes.

En el caso de *L'Entrevue*, existe una neta separación entre lo que hemos llamado espacios exteriores y espacios interiores. El espacio exterior fundamental es la ciudad de Venecia. En este sentido, la *flânerie* se adivina como el elemento esencial en la exposición del presente de Venecia; la enumeración de los lugares, las calles por las que se desarrollan los paseos demuestran el conocimiento de la ciudad por parte del narrador. Desde las primeras líneas, la conexión entre el narrador y este espacio es innegable y no duda en decir “ Venise me suffit en elle-même ”⁸⁷⁶.

En este espacio exterior se encuentran otros lugares que sirven de *repère* al protagonista-narrador. Así el Café Florian y el Museo Cívico, lugares que afianzan la seguridad del narrador. Estos dos escenarios adquieren un papel destacado en este relato y su función es capital para el desarrollo del mismo.

⁸⁷⁵ Tomamos prestado el título de la novela de Henri de Régnier publicada en la editorial Mercure de France en 1905. El sentido que le damos se inspira en el excelente análisis que Élodie Dufour realiza de la visión del pasado en la obra de Henri de Régnier. Vid. Élodie Dufour, *Op. Cit.*

⁸⁷⁶ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, *Op. Cit.*, p. 10.

El Café Florian es descrito con minuciosidad, a través de la mirada de su narrador. En este sentido, la descripción es parcial, puesto que el narrador selecciona lo que describe. El foco de la descripción está dirigido por la mirada del narrador, que – aun así- pretende hacernos creer que nos está transmitiendo lo que va viendo de la manera más objetiva posible, a través de la utilización de estructuras preposicionales como “ à l'autre bout ” o “ dans un coin ”⁸⁷⁷, que permiten situarnos espacialmente de manera precisa y realista. A pesar de los intentos del narrador, sus continuas intervenciones para señalar sus preferencias echan por tierra la pretendida objetividad de esta descripción. El narrador elige el Café Florian por lo que representa como opción personal y las expresiones “ je prenais place ”, “ le plus volontiers ”, “ ma place préférée ”, “ j'affectionnais ”⁸⁷⁸ demuestran dicha querencia.

El caso del Museo Cívico es similar; el protagonista-narrador, amante del arte y de la historia venecianos, se siente atraído por los objetos que atesora dicho museo en el que ha pasado grandes momentos de ensoñación: “ Toute la vieille Venise revit dans ces salles du Musée Civique et j'avais jadis passé bien des heures à examiner les mille objets qui composent ce répertoire si évocateur des anciennes mœurs vénitiennes: estampes, armes, étoffes, costumes, meubles, reliures ”⁸⁷⁹.

La presencia de estos lugares, a los que hemos llamado refugio en determinados momentos, cumple además una función esencial en la configuración estructural del relato. El Café Florian es el lugar en el que aparece Prentinaglia, desencadenante primero y principal de los acontecimientos. Así, el narrador descubrirá el palacio Altinengo gracias a él y tendrá conocimiento de la desaparición del busto del Museo Cívico por boca de Prentinaglia. Ambos hechos conforman la osamenta del relato; son,

⁸⁷⁷ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 27.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 27

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

por tanto, los elementos que cimentan la estructura de la historia y que desatarán los acontecimientos fantásticos.

En la representación de estos espacios, el acento está puesto en la imagen de esos lugares como escenarios de felicidad pasada. Así, veremos toda una serie de enumeraciones que gradan el descubrimiento de la ciudad a través de los sentidos⁸⁸⁰, percepciones que se transforman en sensaciones vividas. El espacio en *L'Entrevue* traslada las emociones y la evolución narrativa del protagonista, no los hechos en sí.

Venise me plaît infiniment. J'aime son climat, sa couleur, sa lumière. Le genre de vie qu'elle permet et qu'elle impose s'adapte à mes goûts. J'y jouis d'un bien-être particulier au milieu des choses qui occupent agréablement mes yeux et mes pensées. Nulle part, mes journées ne s'écoulaient avec une plus douce facilité et la solitude même y est sans amertume⁸⁸¹.

La descripción progresa a la par que los sentimientos del narrador y esa identificación positiva inicial, que constituye la armadura psicológica del protagonista, se va desvaneciendo. La *flânerie*, símbolo de placer y de libertad, se transforma en una experiencia angustiosa y desequilibrante, como demuestra la elección de un léxico que da cuenta de un malestar anímico: “ agacement ”⁸⁸², “ nervosité ”⁸⁸³, “ angoisse sournoise ”⁸⁸⁴, “ appréhension indéfinissable ”⁸⁸⁵, “ anxiété ”⁸⁸⁶, que llevan al protagonista a afirmar que está invadido por “ une sorte de vertige ”⁸⁸⁷ que le hace perder la estabilidad física hasta el punto de “ croire que j'allais tomber ”⁸⁸⁸. La frase de Régnier se alarga y se acorta para denotar este cambio interior. El nerviosismo se traduce en una aceleración del ritmo de la frase y la tranquilidad y relajación es marcada por una frase larga y cadenciosa, como vemos en este ejemplo: “ Leur vue dissipa

⁸⁸⁰ Remitimos a la tesis de Marina Krasnova, *Op. Cit.*, pp. 27-47, para un análisis más detallado de los tipos de espacialidad en Henri de Régnier.

⁸⁸¹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, *Op. Cit.*, p. 11.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 23

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 23

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 25

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 25

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 25

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

rapidement mon trouble et ce fut d'un pas soudain ralenti que je pénétrai sur la Piazza qui s'étendait à peu près déserte sous un ciel marbré de gros nuages aux interstices cloutés d'étoiles ”⁸⁸⁹.

El protagonista toma la decisión, comprensible ciertamente, de deshacerse de lo que le es nocivo. Estos paseos se van espaciando porque la sensación de malestar va en aumento. Antaño reconfortantes y renovadores, ahora generan angustia y desazón. La alternativa para el protagonista, “ lorsque l'angoisse [le] chassait de ces étroites calli vénitiennes qu'[il] avai[t] tant aimées jadis ”⁸⁹⁰, es enclaustrarse en el único espacio que le ofrece la seguridad que le proporcionaba en el pasado la ciudad de Venecia: el palacio Altinengo.

Este malestar se erige, por tanto, en el detonante que marca el paso a los espacios interiores. La transición no sólo da paso a un desplazamiento físico sino también subjetivo porque

L'espace chez Henri de Régnier est un symbole de liberté ; une structure d'accueil pour ses héros. Plus diaphane est leur chair, plus fine est leur peau, plus se manifeste leur essence spirituelle. L'influence de la réalité extérieure privée de finesse serait une irruption trop brutale. Ils ne trouvent leur salut que dans le refuge d'un espace isolé⁸⁹¹.

Este aspecto será fundamental en el cambio de visión y de significación de dichos lugares. Lo exterior se interioriza y ese espacio físico interior se convierte en un espacio subjetivo, del yo, del ideal. Este será por tanto el espacio altérico, espacio de identidad del sujeto, el único espacio auténtico.

L'espace et la description jouent un rôle prépondérant dans ces glissements alternatifs entre l'intérieur et l'extérieur. L'espace référentiel du conte est souvent susceptible d'être interprété comme une métaphore de réalités mentales.

[...]

L'espace n'est pas un cadre décoratif, il entre en interaction avec les personnages et l'évolution de leurs états d'âme. Puis ce sont les réalités mentales, qui sont constamment évoquées à travers des images spatiales⁸⁹².

⁸⁸⁹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 26.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹¹ Marina Krasnova, *Op. Cit.*, p. 34.

En *L'Entrevue* este espacio interior presenta gran complejidad. El palacio Altinengo en su conjunto encarna un refugio contra el exterior. El narrador busca el aislamiento tanto físico como mental: “ ce manque de voisinage, cette solitude me plaisaient comme m'avait plu l'aspect délabré et branlant de cet étrange Palais Altinengo ”⁸⁹³.

Desde el inicio del relato, el narrador ha ido desplegando una serie de estrategias que anticipan el carácter único de este espacio. El relato, en este sentido, se abre con una larga exposición sobre los diferentes palacios Altinengo, cuya función parece simple a primera vista. Por una parte, muestra el conocimiento del narrador sobre un espacio del ámbito de lo familiar, de lo conocido y, por lo tanto, seguro. Por otra parte, la mención al tercer palacio, desconocido, tiene por objeto mostrar el carácter fuera de lo común de dicho palacio Altinengo. Este aparece así particularizado, mostrando de esta manera su carácter singular y diferente.

Este incipit, por su carácter único, invierte el código narrativo tradicional en el que primero encontramos la presentación del personaje protagonista para luego caracterizarlo y trasladarnos sus vivencias personales en un espacio y un tiempo determinado. A nuestro parecer, este cambio en el foco de interés confiere, al espacio los atributos de un personaje *à part entière*.

Le Palais Altinengo, dont il sera parlé dans ce récit, n'est pas celui que les touristes admirent sur le Grand Canal pour sa façade lombardesque ornée de disques de serpent et le Neptune à deux tridents qui veille au linteau de sa porte marine, car l'antique et puissante famille des Altinengo, l'une des plus illustres de la Sérénissime République, possédait dans la cité ducale plusieurs demeures bâties à des époques variées et situées en des “ sestieri ” différents⁸⁹⁴.

⁸⁹² Émilie Yaouanq Tamby, *Op. Cit.*, p. 436.

⁸⁹³ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, *Op. Cit.*, p. 58.

⁸⁹⁴ *Ibid.* p. 7.

La larga presentación del palacio cumple la misma función. Primero, asistimos a la descripción de los edificios colindantes y luego al detalle de la fachada. La descripción no es unitaria, sino múltiple. El narrador nos confronta a diferentes percepciones del palacio, con objetivos diversos. La primera descripción, en clave realista, muestra el presente del edificio:

l'autre est l'Altineugo, de dimension moindre, mais également délabré. Construit au XVIII^e siècle, il comportait trois étages au-dessus d'un " mezzanino ". La façade, badigeonnée d'un crépi grisâtre, s'écaillait par places ; mais les belles lignes de l'architecture, l'harmonie des fenêtres à balcons ventrus révélaient encore ce qu'avait dû être jadis l'édifice. Une sorte de portail à colonnes, surmontées de vases de pierre, le précédait. Sur une de ces colonnes, des sonnettes apposées correspondaient aux différents étages du palais⁸⁹⁵.

La segunda descripción revela una interiorización del espacio. La descripción deviene puramente personal y traduce el proceso de integración del espacio por parte del protagonista.

Les volets fermés du mezzanino étaient peints d'un vert délavé. L'aspect général de la demeure, misérable et peu engageant, attestait une caducité avancée, mais j'avais confiance dans le goût de mon ami Prentinaglia, et délibérément je tirai la sonnette qui devait me mettre en présence de la signora Verana et me donner accès au Palais Altinengo⁸⁹⁶.

La tercera descripción es puramente subjetiva. El juego de oposiciones adjetivales " si noble et si piteux " / " si lépreux et si morose " acentúa la decrepitud del palacio y la atracción —a pesar de ello— que este espacio ejerce sobre el narrador:

Je fis quelques pas en arrière et considérai de nouveau la façade du palais. Le soleil, tout à l'heure voilé d'un nuage, l'éclairait à présent et mettait à nu toute sa vétusté et toute sa misère. Cette constatation, qui aurait dû m'éloigner, me plut, au contraire, singulièrement. Soudain, je ressentais pour ce palais branlant et déjeté un attrait inexplicable et que pourtant je tentai de raisonner. Il était à la fois si noble et si piteux, ce Palazzo Altinengo, si lépreux et si morose ! Et puis quel silence alentour ! [...] Tout cela avait je ne sais quoi d'humble et de mystérieux et formait un cadre si approprié à ce vieux palais déchu qui semblait prêt à vaciller sur ses pilotis rongés !⁸⁹⁷.

⁸⁹⁵ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 49.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁹⁷ *Ibid.* pp. 50-51.

Todos esos indicios físicos –que evidencian el estado ruinoso del palacio y que deberían alejar al narrador de ese espacio- representan, al contrario, motivos para tomar posesión de él y, así, no duda en afirmar: “ je n'habiterais pas autre part à Venise ”⁸⁹⁸.

Cuando penetra, la mirada del narrador ignora a la gobernanta, la signora Verana, y se concentra en el espacio. Las diferentes estancias hacen aflorar distintas emociones en el personaje. La primera, la más cercana al exterior, no atrae demasiado la atención del narrador. Así, aunque “ de belle dimension ”⁸⁹⁹, es “ assez obscure ”⁹⁰⁰ y solo posee de interés “ une magnifique cheminée en marbre vert antique ”⁹⁰¹. La segunda sala, “ infiniment mieux conservée que la précédente, présentait un décor curieux et original ”⁹⁰². El gusto y el estilo de esta decoración anticipa la fascinación del protagonista por la tercera sala:

ces panneaux vides étaient entourés de banderoles de stuc et surmontés de médaillons où se détachaient, finement modelées au pinceau, des figures mythologiques. Sur le pavimento de mosaïque se déroulait une guirlande de fruits et de fleurs qui s'épanchaient, aux quatre coins, de quatre cornes d'abondance. L'ensemble de cette décoration était d'un goût charmant et d'une charmante couleur⁹⁰³.

La sala de los estucos subyuga al narrador. La descripción se detiene en todo tipo de detalles. Pero, más que a una descripción funcional, asistimos a la reproducción de una mirada fascinada que ha encontrado en esta sala la materialización de su espacio ideal. Los colores ambarinos se funden con los arabescos y las escenas decorativas revelan el imaginario artístico del personaje. Materiales como el nácar, el mármol, el estuco encuadran idealmente el elemento principal de la sala: el enorme espejo que preside el lugar:

C'était une sorte de salon, à peu près carré, à deux fenêtres, entre lesquelles une cheminée de marbre jaune se dressait, surmontée d'un miroir à volutes dorées. Le ton du marbre et des vieux

⁸⁹⁸ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p.51.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 61.

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 61-62

ors se complétait par la couleur des murs. Ils étaient peints d'une couleur jaune, d'un jaune délicieux, ambré comme du miel, et, sur ce fond, d'une exquise et molle douceur de teintes, se détachaient en blanc des moulures de stuc formant des arabesques symétriques. Ces arabesques, d'un dessin et d'une fantaisie admirables, sur chacun des trois côtés de la pièce, encadraient de grands panneaux de faïence blanche où étaient figurées, en or et en noir, des scènes de chinoiseries. À droite et à gauche de chacun de ces tableaux deux autres plus petits en leurs mêmes cadres de stuc. Au plafond le même décor de chinoiseries se continuait et se complétait à la fresque par des oiseaux, des fleurs et des insectes. Le pavimento s'incrustait, çà et là, de fragments de nacre et, à l'un des angles du salon, une haute glace, dans un cadre de marbre jaune, debout, le reflétait en toute sa fantaisie somptueuse et saugrenue, en tout son mystère imprévu et charmant⁹⁰⁴.

Esta sala ejerce un poder embriagador sobre el protagonista hasta tal punto que este abandona todo contacto con el exterior. Cualquier intento de alejarse de ese espacio personal reaviva su angustia y su malestar, que solo desaparece al avistar el palacio:

Dès que j'apercevais la façade délabrée du Palais Altinengo, ses balcons ventrus, ses volets démantibulés, ses fenêtres aux vitres verdies, son portail avec ses deux colonnes surmontées de vases sculptés, ma transe diminuait. Et cependant, rien ne m'appelait au logis. Je n'y devais retrouver ni un sourire ami, ni un visage aimé, ni un pas familier, ni une voix chère, rien de ce qui, d'ordinaire, nous accueille au retour. Aucun souvenir n'habitait les pièces à peine meublées de cette demeure de hasard devenue l'asile de ma solitude mélancolique. Malgré cela, je me hâtais d'y revenir
C'était là que je me réfugiais, le cœur battant et les jambes lourdes⁹⁰⁵.

El personaje busca insistentemente la soledad, la única manera de encontrarse a sí mismo:

Qu'était-il pour quelqu'un qui faisait peu de cas de la vie et qui ne lui demandait, en somme, que le repos et l'oubli !...
A ce point de vue, ne trouvais-je pas dans le Palais Altinengo le lieu qui convenait à mon désir de solitude et de silence ? Isolement, tranquillité, n'était-ce pas ce que j'étais venu chercher à Venise ? [...] Ces pénibles et surnois malaises éprouvés à plusieurs reprises depuis mon arrivée ne me disposaient guère au mouvement et à la promenade, tandis que tout, dans ce décor qui allait m'entourer, m'inclinerait à une existence sédentaire et aux rêveries indistinctes où les heures passent sans trop vous faire sentir le poids de leurs lourdes ailes chargées de regrets et de souvenirs⁹⁰⁶.

Sólo espera el momento de sentarse en la sala de los estucos para contemplar en el espejo las formas que dibujan las sombras de las velas

Ce fut dans ces réflexions que j'attendis l'heure des bougies. J'étais curieux déjuger l'effet que produirait leur clarté sur les faïences et les stucs et j'avoue que mon attente fut dépassée. Aux lumières, le salon des stucs était encore plus admirable. Il s'emplissait d'une sorte d'atmosphère

⁹⁰⁴ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 62-63.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

dorée d'une incomparable douceur. Chaque figure, chaque ornement, chaque volute, chaque rocaïlle semblait participer à cette diffusion lumineuse⁹⁰⁷.

Porque el presente del narrador se va desvaneciendo y esa atmósfera nueva invade su ser. La reclusión le conduce al abandono del tiempo presente y de su realidad material para entregarse a la “invasión” del pasado en su “presente” de tal manera que el narrador, como tal, deja de existir.

C'était comme une imperceptible rupture dans l'ensemble d'habitudes dont la reprise devait contribuer à me faire redevenir un peu de ce que j'avais été, quand je me les étais créées. Une maille du filet avait cédé, qui devait m'envelopper tout entier de son invisible réseau, et cette déconvenue, minime en elle-même, m'impressionnait péniblement⁹⁰⁸.

El texto se encierra sobre sí mismo, así como el personaje se vuelve hacia la puerta que cada vez está más cerca de abrirse. El disfrute de la Venecia del tiempo presente, buscando los placeres del ayer no es posible, significaría el recuerdo, la nostalgia y no, la pervivencia de ese pasado. O lo que es lo mismo, representaría lo ficticio y no lo verdadero.

De la oscuridad pasamos a la luminosidad; de la vetustez y la desolación a la vida. El discurso del narrador enuncia el momento de epifanía a través de un léxico basado en el campo semántico de la luz:

Et j'imaginai, non sans plaisir, de lentes journées et de lentes soirées dans le salon de stuc aux arabesques ingénieuses et aux chinoïseries chimériques où les grands feux d'automne et la lumière des bougies illumineraient de leurs reflets tremblants les figures et les pagodes des panneaux de faïence, éclaireraient les volutes des moulures et les anfractuosités des rocaïlles et feraient briller doucement les énigmatiques fragments de nacre qu'une fantaisie inexplicable avait incrustés dans la mosaïque du pavimento⁹⁰⁹.

Espacio y tiempo se transfiguran y dan paso a un nuevo espacio en otro tiempo. Cada descripción introduce nuevos elementos que subjetivaban, que interiorizan en un proceso que podríamos llamar de fusión-confusión. En el recuerdo revivido, los códigos

⁹⁰⁷ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 87-88.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 87.

que rigen son los del presente, la nostalgia del tiempo pasado. Sin embargo, en el palacio se manifiesta la auténtica vida del pasado, un pasado que se fusiona con el presente:

Pourquoi m'imposer ces sorties inutiles qui se terminaient toujours par une crise d'angoisse infiniment pénible ? Ne valait-il pas mieux passer mes journées au coin de mon feu, à lire ou à rêvasser, dans ce baroque et doux salon des stucs où le silence n'était rompu que par le craquement des bûches ou par ces bruits indéfinissables et imperceptibles qui en sont les mystérieuses confidences et les secrètes insinuations ?⁹¹⁰.

En este sentido, la sala de los estucos aparece enmarcada por dos puertas, la puerta hacia el exterior, hacia el presente; y el espejo, puerta hacia la alteridad, hacia el pasado que revive. El protagonista elige y la puerta “real” permanecerá cerrada. La puerta ficticia, se abrirá y dará acceso a la realidad del pasado.

Avec le temps, il [le miroir] avait acquis un indéfinissable et admirable aspect d'eau profonde et comme souterraine et les images qui s'y formaient y prenaient une sorte d'obscurité crépusculaire, quelque chose de lointain et de mystérieux. Les lumières s'y reflétaient comme voilées. Tout y apparaissait grave et distant dans un recul d'un au delà extraordinaire⁹¹¹.

El espejo refleja la sala de los estucos con un velo de lejanía y de distancia, como una fotografía antigua poco nítida o desgastada por el tiempo. El espacio aparece ya no solamente interiorizado sino “anticuado”, a modo de anticipación de lo que mostrará después, una vez la puerta se haya abierto por completo. Las llamas de las velas “animan” las escenas y las decoraciones escultóricas. El decorado se dota de vida y concentra la atención obsesiva del narrador:

Les scènes chinoises des panneaux de faïence, avec leurs princesses et leurs mandarins, leurs palanquins et leurs pagodes, leurs oiseaux et leurs fleurs, prenaient alors tout leur charme bizarre. Les vieilles dorures s'animaient et toute la pièce s'emplissait d'une atmosphère de luxe mystérieux. Dans la mosaïque du pavage, les fragments de nacre luisaient doucement de phosphorescences marines. Les flammes du foyer s'ajoutaient à celles des bougies, et je suivais leurs mouvements avec une attention et une curiosité qui ne se lassaient jamais⁹¹².

⁹¹⁰ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 107-108.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 111.

⁹¹² *Ibid.*, p. 116.

Así, la narración no avanza; tanto el personaje como el espacio y el tiempo se hayan fijados, concentrados en un punto. “ Les heures se mirent à passer avec une singulière facilité ”⁹¹³ y el estado de ánimo del protagonista se deja ver a través de la descripción que se vuelve clara, diáfana, luminosa.

El tira y afloja entre presente y pasado se vuelve constante a través de las proposiciones concesivas y la contraposición del aquí y ahora con el allá del otro lado. El narrador constata la presencia de dos espacios y dos tiempos que aparentemente no pueden convivir pero que paradójicamente se están fundiendo para permitirle acceder a esa existencia ideal:

Et cependant, j'étais vivant et bien vivant. Je respirais, je me mouvais. Je ne rêvais pas. C'était bien moi qui étais debout devant cette porte de glace où je m'étais aperçu souvent, parmi les objets qu'elle reproduisait fidèlement en ses lointaines profondeurs. J'étais le même et rien n'avait changé autour de moi. Les bougies brûlaient dans leurs appliques, le feu rougeoyait dans la cheminée. Le palais Altinengo était toujours le palais Altinengo, Venise était toujours Venise. Et pourtant, il me fallait bien reconnaître que j'étais devenu soudain un être exceptionnel et que cette journée, qui m'avait semblé pareille à toutes les autres, marquait mon entrée dans une existence paradoxale, comme si cette porte de miroirs eût été l'emblème de l'arcade magique par où l'on pénètre dans le monde du mystère et de l'inexplicable, au seuil duquel je me trouvais maintenant, sans que rien eût paru m'y prédestiner jamais⁹¹⁴.

Ese espacio del pasado es posible gracias al espejo –“ portique ouvert sur un autre monde ”⁹¹⁵- ya que a través de él “ on y apercevait, en une perspective inverse, ce même salon de stuc, avec ses mêmes arabesques et ses mêmes figurines, mais situé dans un lointain séculaire, dans un recul inaccessible et mystérieusement nocturne ”⁹¹⁶.

Un caso diferente encontramos en *Le pavillon fermé* relato que, como *L'Entrevue*, ha sido analizado en el anterior epígrafe del laberinto.

⁹¹³ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 108.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

Este relato presenta no pocas diferencias con *L'Entrevue*, aunque ambas narraciones comparten la aparición siempre insistente del pasado. *L'Entrevue* nos ha mostrado cómo el espacio transforma al personaje. En el caso de *Le pavillon fermé*, es el dueño del espacio el que consigue, por su obsesión por el pasado y su amor eterno, transformar dicho espacio en un espacio del pasado.

Por ello, el incipit del relato es significativo. La presentación del marqués de Lauturières, su interés por el estudio del pasado y su reclusión en su dominio dedicado al estudio y a su soledad marcan la pauta del carácter del espacio. El narrador de la historia pone en primer plano la figura del marqués de Lauturières, insistiendo en las similitudes entre ambos. La analogía entre el narrador y el marqués, como hemos visto en páginas anteriores, no viene dada simplemente por el hecho de que ambos sean intelectuales, sino por los temas de estudio de ambos, centrados en el pasado:

Et cependant, quelque différents que fussent nos travaux, ils ne laissaient pas de se ressembler sur un point. N'avions-nous pas, l'un et l'autre, une égale curiosité du passé ? Ne cherchions-nous pas, chacun à notre façon, à en déchiffrer les énigmes et à en percer le mystère ? N'éprouvions-nous pas tous deux un même attrait pour l'inconnu ?⁹¹⁷.

El narrador va ir presentando al marqués y sus circunstancias personales siempre en relación con el espacio. Las descripciones, aparentemente realistas, son el resultado más bien de una visión subjetiva y selectiva del narrador. Primero el paisaje tranquilo y apacible del campo:

Il faisait une belle et fraîche journée de septembre. Le ciel était pur et clair. À droite et à gauche s'étendaient des prairies. La campagne composait un de ces paysages de France, harmonieux et simple, qui, sans attirer l'attention par aucun détail particulièrement pittoresque, retiennent pourtant le souvenir par on ne sait quel charme secret des lignes et des couleurs⁹¹⁸.

Seguidamente, la entrada a la propiedad que, por su aspecto clásico y señorial, se erige en modelo paradigmático de la arquitectura de la época clásica francesa. ¡Cómo no

⁹¹⁷ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 145.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

pensar en Versailles! De hecho, el propio narrador hace alusión a los jardines de Versailles para mostrar las similitudes. Tanto el palacio de Versailles como sus jardines representan la figuración perfecta del clasicismo francés:

Devant nous, la route continuait toute blanche sous le soleil, quand brusquement la voiture tourna pour s'engager dans une large avenue montante bordée d'une quadruple rangée de très vieux arbres et précédée de deux colonnes supportant chacune une Victoire équestre. Les chevaux et les figures étaient traités dans la manière de Coysevox, et l'aspect seigneurial de cette avenue était complété par une monumentale grille en fer forgé qui dressait ses piques dorées au haut de la pente assez forte et les découpait sur le ciel entre deux piliers qui s'ornaient de somptueux trophées d'armes et de cuirasses, du même style que les claironnantes Victoires entre lesquelles nous avons passé⁹¹⁹.

De igual manera, los edificios que rodean el palacio, mesurados y elegantes, anticipan la magnificencia del palacio. En él, todo el arte y las cualidades de la época clásica se conjugan para dotar a este espacio del halo del pasado necesario:

Le château bâti par le maréchal de Nailly était une magnifique demeure des plus majestueuses et des plus nobles proportions. Sans être immense, Nailly était grand par la beauté des lignes architecturales ; par cet air de solidité, de logique, de pompe élégante que le grand siècle apportait à ses conceptions.

Devant la façade miroitait un parterre d'eau précédé d'un grand bassin qu'ornait à son centre un groupe en bronze doré. Ce vaste espace découvert s'encadrait de hauts massifs de verdure qui devaient former derrière le château toute une forêt d'arbres, percée d'allées régulières et animée d'eaux et de statues, et l'entourer de silence et de solitude⁹²⁰.

La adjetivación hiperbólica retoma los rasgos esenciales del arte clásico francés: proporción, solidez, lógica, elegancia. De igual forma, el jardín a la francesa comparte dichas características, la regularidad en las líneas y la geometría de sus parterres y estanques amplían la grandiosidad de los espacios, prolongándolos hacia el infinito, a través de una perspectiva que coloca su punto de fuga en el horizonte.

Así, la propiedad de Nailly parece anclarse en el pasado. Tanto sus elementos exteriores –jardines, fachada exterior del palacio, parque trasero- como la decoración interior conforman un espacio que parece de otro tiempo. Incluso las diversas

⁹¹⁹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 155-156.

⁹²⁰ *Ibid.*, pp. 157.

restauraciones han servido para emplazar un lugar “que pertenece al pasado” en el presente del narrador.

Le marquis de Lauturières, après son mariage avec Mlle Varades et avant son veuvage, l'avait restauré avec beaucoup de goût et d'intelligence et remis en état, tant extérieurement qu'intérieurement. Nailly, en effet, était meublé avec une sobre et haute magnificence. Les parties du mobilier et de la décoration qui avaient dû être renouvelées s'accordaient parfaitement bien avec celles qui en avaient été conservées. L'ensemble avait grande allure⁹²¹.

Las descripciones tienen como objetivo trasladarnos a esa época que envuelve el relato y que transformará el presente del narrador. Así, “accoud[é] à la fenêtre”⁹²² la contemplación de los jardines sirve para la evocación del pasado en el que el narrador quiere perderse, olvidarse y “songe[r] à la lointaine et mélancolique Sabine de Nailly et à son mystérieux pavillon”⁹²³.

La propiedad de Nailly aparece a los ojos del narrador como un espacio asociado a la dama Sabine de Nailly, un espacio que no pertenece a este tiempo sino a la época en la que vivió la dama. Así, el narrador utiliza cada uno de los espacios del castillo para traer al presente la memoria de la dama, como por ejemplo: “la petite salle à manger ovale aux miroirs encadrés de rocailles, où la séduisante dame de Nailly avait dû mirer plus d'une fois, en sa longue retraite, son visage mélancolique et ses cheveux poudrés”⁹²⁴.

De todos los lugares de la propiedad, será el pabellón el espacio esencial de la recreación del pasado, pabellón que se sitúa en el centro del laberinto y que supone la actualización del tiempo pasado en el presente. El marqués ha hecho todo lo posible por conservar ese espacio esencial, que para él tiene una doble vertiente significativa; por un lado, este espacio posee para él el aliciente de conservar la memoria de su antepasada; por otro –y fundamentalmente–, el pabellón preserva “viva” a su adorada esposa:

⁹²¹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 159.

⁹²² *Ibid.*, p. 165.

⁹²³ *Ibid.*, p. 166.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 172

Et c'était dans ce décor fastueux, noble et triste, auquel le temps n'avait rien changé, qu'avait vécu les longues années de son vertueux exil cette séduisante et trop prudente Sabine de Nailly, [...] c'était là que, loin de Versailles, dans ce Nailly qui devait le lui rappeler par le murmure de ses eaux et l'odeur de ses buis taillés, elle avait vu s'envoler sa jeunesse, se faner cette beauté dont elle venait contempler l'image intacte et mélancolique dans le portrait de la Tour, au fond de ce pavillon où elle se retirait pour " rêver et faire de la musique "925.

Por tanto, el *pavillon* ostenta la propiedad de conjugar presente y pasado a los ojos del marqués926. Ambos se funden en el pensamiento de este personaje. Esta significación tan personal justifica para el narrador la negativa del marqués a que puedan visitar el lugar:

Ainsi s'expliquait également son refus de me permettre l'accès du mystérieux pavillon qui renfermait le portrait de la romanesque aïeule. Pour M. de Lauturières un souvenir plus intime que celui de l'héroïne d'une aventure de cour du temps passé était lié à ce pavillon, et il voulait que personne ne profanât la solitude où s'évoquait pour lui moins le fantôme indifférent de la belle dame d'autrefois que l'image toujours présente de l'épouse si tendrement adorée927.

Aun comprendiendo las razones del marqués, el narrador –precisamente por el hecho de compartir con él la misma ilusión- siente la necesidad imperiosa de penetrar en el pabellón. El debate entre lo que está bien y lo que está mal no es sino ficticio; el narrador se deleita con la representación de la vida de la condesa de Nailly:

Nous abusions de son absence, mais, en même temps que ce sentiment naissait en moi, un autre le combattait, celui de cette intense curiosité que j'ai toujours éprouvée pour les endroits et les êtres qu'entoure et enveloppe un certain mystère, pour ce qu'il y a d'énigmatique et de secret dans le passé. Soudain l'intérêt passionné que j'avais ressenti pour la comtesse de Nailly me revenait plus violent que jamais. Que j'introduisisse cette clé dans la serrure qu'elle ouvrait et l'image de cette vivante de jadis allait m'apparaître, j'allais goûter l'émouvant plaisir de voir son visage, et qui sait si le sourire mélancolique dont elle m'accueillerait n'absoudrait pas mon audace indiscreète ?928.

Así pues, la conservación del pabellón en estado de "pureza" constituye la única manera de lograr que el pasado viva en el presente. Este espacio, consecuentemente, ha sido convertido por el marqués en un espacio subjetivo que significa la actualización de

925 Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 157-158.

926 " Les châteaux et pavillons abandonnés, ainsi que leurs parcs délaissés, sont également des lieux de conjonction temporelle privilégiés ". Élodie Dufour, *Op. Cit.*, p. 684.

927 Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 168.

928 *Ibid.*, pp. 179-180.

ese pasado que para él no forma parte de un recuerdo o de la memoria –hecho que reconocería la muerte de ese pasado-, sino de su presente cotidiano. Como espacio esencial, el acceso debe realizarse únicamente una vez superada la realización de una “prueba”. Así, la descripción de la parte de la propiedad de Nailly que rodea al pabellón da cuenta de un escenario salvaje e impenetrable y recuerda a la travesía *périlleuse* al Otro Mundo de la tradición de la novela cortés medieval: “Aucune trace d'allées n'y subsistait plus et il fallait s'y frayer un passage en plein taillis. Nous marchâmes assez péniblement [...] en nous préservant de notre mieux le visage et en trébuchant à chaque pas sur des racines cachées. Ensuite, il nous fallut grimper un talus assez abrupt”⁹²⁹.

Ese Otro Mundo en *Le pavillon fermé* es, por analogía, el espacio del pasado, y que se aprecia en su mal estado: “même à distance, il paraissait fort délabré, le balustre rompu par places, les volets des hautes fenêtres disjoints, les colonnes de marbre moussues et ébréchées...”⁹³⁰.

El pabellón, como hemos afirmado anteriormente, simboliza el centro del laberinto, lugar de transformación interior. La descripción de este lugar, que también ha sido abordada en páginas anteriores, se realiza hacia el interior y la degradación, provocada por el paso del tiempo, va disminuyendo a medida que el narrador va internándose. Así, la habitación central muestra un deterioro menor. Es esa sala oval la imagen del espacio transformado, espacio en el que el pasado es también presente:

La petite pièce en rotonde où je l'avais rejoint et dont Destieux venait de pousser une des persiennes était mieux conservée que les autres. Le parquet, presque intact, était incrusté de marqueterie. Un grand guéridon à dessus de marbre en occupait le centre. En face de la fenêtre du milieu, un cadre ovale s'encastrait dans la boiserie. Sous le verre usé, terni, on distinguait vaguement des couleurs incertaines, quelques contours indécis, quelque chose comme l'ombre d'une image, quelque chose que je considérerais avec une émotion mélancolique, la belle Sabine de Nailly, deux fois morte, morte en sa chair périssable, morte en la poussière colorée où elle s'était survécue longtemps et qui n'était plus aujourd'hui que la cendre indistincte de sa forme et de sa beauté⁹³¹.

⁹²⁹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 183.

⁹³⁰ *Ibid.*, pp. 184.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 190.

En esta transformación espacial, la estructura temporal del relato es también interesante. El inicio del relato se sitúa en el momento “presente cronológico” para retroceder en el tiempo tres años. Este *flashback* nos hace partícipes del primer intento de acceder al pasado ideal. La última parte del relato vuelve al tiempo presente para contarnos el desenlace.

El personaje de Destieux cumple una función esencial en ese intento. Las intervenciones de este personaje interrumpen esa “invasión” del espacio reinterpretado por el narrador, en el sentido de un intento por revivir el pasado de ese espacio en tiempos de Sabine de Nailly. Así, como ya hemos comentado anteriormente, el personaje de Destieux representa todo lo que tiene de negativo el presente: es vulgar, materialista, interesado...

Encore s'il m'emmenait en Chine à sa suite, ce serait une distraction, mais classer sa bibliothèque, faire des fiches, recopier des mémoires et des notes, ce n'est pas une vie... Que veux-tu ? c'est mon gagne-pain, de m'occuper de tous ces grimoires, mais quant à m'y intéresser... Le seul avantage, c'est qu'ici je suis tranquille au point de vue matériel. Pas de soucis, pas de tentations⁹³².

No obstante, incluso la figura de Destieux está dissociada. El Destieux del pasado es un personaje agradable que despierta la simpatía del narrador. Este carácter positivo contrasta con la imagen de Destieux del presente, figura negativa y antipática que representa la antítesis del narrador, del marqués y por supuesto del dominio de Nailly. Destieux se configura por tanto como la figura que elimina, que cercena cualquier intento de manifestación de ese tiempo-*otro*: el pasado.

El narrador, el marqués y el pequeño Paul, al contrario que Destieux, comprenden que la imaginación es la mejor manera de reavivar el pasado como el propio Régnier postula en “ Le bosquet de Psyché ”. Para evitar la desilusión del

⁹³² Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 152.

momento presente y la constatación de la degradación, no basta con mirar el pasado desde el presente, es necesario transformarlo, imbuirse en ese pasado hecho presente.

Le Ménechme plantea otro ejemplo más de la transformación espacial que opera Régnier en sus relatos para actualizar el pasado. La situación planteada es un lugar común, el autor pone en escena un personaje erudito, apasionado del estudio del tiempo pasado. El preámbulo sirve de justificación, elemento propio de los relatos fantásticos, para asentar la veracidad de los hechos y la credibilidad del personaje para quien una mala reputación profesional conlleva inexorablemente una mala reputación social.

En este alegato del narrador, merece la pena destacar la terminología utilizada para hablar de las perturbaciones mentales haciendo hincapié en la evolución histórica de las diferentes denominaciones. Desde el inicio, por tanto, la contraposición presente-pasado es patente:

Si je ne prétends imposer aucune explication du fait bizarre que je vais rapporter et dont je me borne à certifier l'exactitude, je voudrais, en retour, que l'on s'abstînt également d'y voir un indice défavorable à mon état d'esprit. Je n'ai pas grand goût pour la réputation d'un homme à imaginations, et je ne tiens pas plus à passer pour ce qu'on appelait jadis un visionnaire ou un songe-creux qu'à être pris pour ce qu'on nomme aujourd'hui un halluciné ou un névropathe. Il me serait fort peu agréable d'être considéré comme un fou. Une pareille opinion me nuirait extrêmement. Le genre de travaux où je m'occupe me rend nécessaire l'estime des gens de sens. Aussi, aurais-je peut-être mieux fait de taire ce que je me laisse aller à raconter⁹³³.

El narrador nos traslada a Versalles, en una tarde lluviosa de noviembre. El motivo de su visita está plenamente justificado y tiene que ver con su campo de estudio. A pesar de la precisión al enunciar las razones de su visita, desde su llegada al castillo, el narrador parece perder dichos puntos de referencia objetivos y coherentes.

⁹³³ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 183.

Así, el protagonista parece evadirse de la realidad y sumirse en un estado de ensoñación que le traslada a los tiempos que constituyen su objeto de estudio. Su predisposición mental y psicológica le conducen en su paseo y, en ese sentido, su “discernimiento” lógico y realista queda suspendido para revivir interiormente la época de Luis XIV.

Arrivé à Versailles, je me dirigeai vers le château. Au vestiaire, qui est près de la chapelle, je confiai au gardien mon parapluie et je montai le petit escalier qui mène aux grands appartements. Jamais je n’entre en cette admirable demeure sans éprouver le sentiment de sa grandeur et de sa magnificence. Je marchais donc dans ce souverain décor de gloire quand, parvenu au Salon de la Guerre, je me souvins soudain du but de ma visite. À quoi pensais-je, donc ? Le portrait de mon Manissart était au rez-de-chaussée, dans les Salles des Maréchaux. Il me fallait réparer mon inadvertance ; mais, sans doute, ce jour-là, j’étais quelque peu distrait, car, au bout d’un moment, au lieu d’avoir regagné la sortie des appartements, je me trouvai dans la pièce qui fut la chambre à coucher du roi⁹³⁴.

Su *rêverie* le lleva sin dirección definida y así, en lugar de dirigirse a la sala que tenía previsto visitar, vaga de un espacio a otro hasta llegar a las habitaciones personales del rey Luis XIV. El rasgo fundamental de este peregrinaje sin rumbo fijo se fundamenta en la transformación que va sufriendo el personaje, del presente hacia el pasado. Todo le lleva a un cara a cara con la figura del rey representada en el medallón de cera y que no deja de ser una anticipación del desenlace del relato. La descripción detallada de este medallón supone la preparación del hecho final que va a relatar.

Vous connaissez aussi, au chevet du lit, l’étonnant médaillon en cire de Benoît, qui représente Louis XIV âgé. Je m’étais approché pour regarder l’extraordinaire effigie du vieux monarque. Le royal visage, modelé en une cire colorée qui semble prodigieusement vivante, montre, sous l’abondante et sévère perruque, son profil orgueilleux et sénile, au nez hautain, à la lèvre pendante en lippe. C’est bien là le vieux Louis, maniaque et superbe, endurci par cinquante années de règne, toujours grand, malgré le déclin de ses forces et de son astre, celui dont la présence despotique emplait encore l’énorme palais qu’il a construit et qu’il semble toujours hanter de son ombre glorieuse et taciturne⁹³⁵.

⁹³⁴ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., pp. 184-185.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 185.

El pasado se abre camino en el presente, pero como en el caso de *Le pavillon fermé*, hay obstáculos que superar y situaciones que resolver. El presente se resiste a desaparecer. Así, la irrupción de un grupo de turistas (extravagante, vulgar, mediocre), figuración escandalosa de la modernidad devastadora del tiempo presente, perturba la elegancia, la solemnidad, la majestuosidad, el atractivo del tiempo pasado y de la figura que encarna en persona ese tiempo: “ Je serais resté là longtemps, à contempler la fascinante et royale image, si un groupe de touristes, accompagnés par un guide à casquette, ne fût venu troubler ma rêverie ”⁹³⁶.

No obstante, la suspensión de la invasión del pasado no dura mucho, apenas el tiempo de cumplir el objetivo primero de su visita. Este hecho, que en principio era el único motivo para desplazarse a Versailles, es despachado en cuatro líneas (apenas un párrafo), demostrando que, realmente, sólo era una excusa y que lo verdaderamente esencial es el anhelo por revivir el pasado que tanto adora:

Je jetai un dernier regard au surprenant chef-d'œuvre et je me dirigeai, pour de bon cette fois, vers les Salles des Maréchaux, où m'attendait, son bâton fleurdelisé à la main, mon brave maréchal de Manissart, montrant d'un geste héroïque à l'admiration de la postérité les remparts de Dortmund en flammes⁹³⁷.

Y es precisamente este deseo ferviente la fuerza que le impulsa a adentrarse en los jardines, a pesar del mal tiempo y de la hora tardía. El Grand Trianon representa el escenario ideal para la *rêverie* y en ese estado de dejación, el espacio se transforma y el pasado se abre camino:

Bien souvent, j'avais erré à l'automne dans leurs allées jonchées de feuilles mortes et rôdé autour de leurs bassins mélancoliques, mais jamais je ne les avais vus imprégnés d'une telle tristesse, si morts en leur solitude, si étrangement déserts que par cette fin de journée molle et grise. [...] aujourd'hui personne n'en troublait l'étrange silence et le muet abandon. Ils étaient à moi, à moi seul. Seul, je jouissais de leur morose et noble beauté. Aussi me sentais-je un singulier désir de

⁹³⁶ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 185.

⁹³⁷ *Ibid.*, pp. 185-186.

les parcourir tout entiers, de n'en pas laisser un coin inexploré. Il me semblait qu'ils avaient un secret à me confier et que j'allais surprendre enfin l'énigme de leur mystère⁹³⁸.

El campo semántico de la nostalgia y de la muerte asociado al presente contrastan con la esperanza de las últimas líneas. Son estas precisamente las que aclaran la misión del personaje y su posición. Por su pasión por el pasado, ha sido capaz de actualizarlo, de revivirlo en su paseo y por ello se erige en el elegido para vivir ese pasado hecho presente.

El protagonista de *Le portrait de la Comtesse Alvenigo* parece asimismo revivir el pasado. En este caso, a diferencia de los relatos anteriores, este hecho no viene dado a través de la transformación que proporciona el paseo a través del laberinto espacial, sino que se centra esencialmente en la transformación del espacio interior del palacio Alvenigo por medio de la actualización que supone toda restauración.

En apartados anteriores, hemos expuesto las claves de este relato, así como sus resortes fantásticos. La animación de la figura del retrato y la locura del personaje protagonista convierten este relato en un ejemplo claro del género.

Pero como ocurre en otros relatos, la presencia fantasmal no puede existir sin la concurrencia de una serie de elementos que la preparan y facilitan. En este caso, como en los precedentes, asistimos una vez más a la transformación de un espacio del presente en un espacio problematizado por la invasión del tiempo pasado a ojos del narrador, que en este caso parece sufrir de una demencia obsesiva.

Lucien Dambrun ha adquirido el palacio Alvenigo e inicia las labores de restauración para devolverle su esplendor de antaño. El proceso culmina con la decoración y la compra de muebles antiguos o pertenecientes a la condesa. Cualquier

⁹³⁸ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., pp. 186-187.

proceso de restauración, como hemos comentado anteriormente, supone según nuestro punto de vista una manera de actualizar el pasado, de devolver la existencia a algo que ya no está vivo.

Así el palacio retoma el esplendor de los tiempos de la condesa:

Dambrun y avait retrouvé, sous le badigeon qui les cachait, d'anciennes décorations et il avait acheté chez les brocanteurs beaucoup d'objets et de meubles qui avaient appartenu jadis aux Alvenigo. [...] Ainsi, il avait acquis à Padoue tout un mobilier en vernis-martin, qui avait été celui de la chambre de la belle comtesse Bettina et qui portait ses armes et son chiffre. Il avait également déniché un service de toilette de la même provenance. [...] Mais ce n'était pas tout. Dambrun avait fini par découvrir un portait de l'Alvenigo peint par Longhi⁹³⁹.

Los muebles, los objetos personales e incluso el retrato de la condesa sirven de mediadores en el proceso: “ Les jardins et les villes ne sont pas les seuls médiateurs entre passé et présent. Des éléments de mobilier remplissent aussi cet office ”⁹⁴⁰. A través de estos objetos, el espacio se transforma y la condesa toma posesión del espacio y de su morador que, “ amoureux de l'ombre de sa galante comtesse Alvenigo ”⁹⁴¹, pierde la noción del tiempo y del espacio.

En este relato, la invasión del tiempo pasado no es fruto del amor o de la pasión, sino más bien de una obsesión enfermiza que toma posesión del protagonista hasta acabar con él. En los relatos anteriores, los personajes pueden vivir, aunque sea efímeramente, esa manifestación de la alteridad temporal en un espacio conformado para tal efecto. En *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*, el protagonista transforma el espacio para traer de vuelta el pasado en el que puede manifestarse la condesa, pero en el que él no tiene cabida y, por consiguiente, muere.

⁹³⁹ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 246.

⁹⁴⁰ Élodie Dufour, Op. Cit., p. 686.

⁹⁴¹ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 247.

2.1.2. El espacio atemporal: *Les dîners singuliers*, *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde*, *La maison magnifique* y *Le récit de la dame des sept miroirs*.

Los cuatro relatos que presentamos en este epígrafe pertenecen a la colección *La canne de jaspe* y responden al canon del cuento simbolista fin de siglo⁹⁴². En ellos el espacio aparece totalmente subjetivado y desactualizado, perdiendo toda referencialidad de orden realista. La descripción espacial se erige en este sentido en motor de la narración, que se desvanece en ella⁹⁴³.

Les dîners singuliers es un buen ejemplo de lo que acabamos de enunciar. El análisis de este relato ha sido abordado desde diferentes puntos de vista. En todos ellos, hemos destacado su carácter esencialmente simbolista y su ambigüedad compositiva.

Los elementos que merece la pena destacar en este punto se refieren a la descripción de los espacios del castillo que podemos leer a través del recorrido por el laberinto que realiza el protagonista. Esta descripción está desdoblada; primero tenemos la presentación de ese recorrido, tal y como es sentido y ha sido experimentado por su amigo D'Orscamps. En esta primera descripción, el recorrido es presentado de manera escueta y objetiva, asistimos a los diferentes pasos con una sensación de materialidad plasmada en la elección del léxico utilizado en el pasaje. Los pasos suenan por el tipo de material del pavimento, los muebles, las puertas no son sino elementos en el camino que hay que traspasar para llegar hasta Madame de Termiane. El camino en esta primera descripción no es relevante, lo esencial es la velada con madame de Termiane

⁹⁴² Estos relatos son algunos de los ejemplos que Émilie Yaouanq Tamby analiza en su tesis para demostrar la indeterminación genérica del cuento simbolista finisecular. En especial, se centra en los parámetros temporales y espaciales de estos cuentos como rasgo esencial de dicha indeterminación.

⁹⁴³ “ les catégories du narratif et du descriptif sont parfois inversées, si bien que le procès narratif se trouve reflété ou complètement absorbé, voire figé, dans la représentation de l'espace ”. Émilie Yaouanq Tamby, *Op. Cit.*, p. 236.

Au soir dit, chaque arrivant, me racontait-il, quand je l'interrogeais sur le rituel de ce culte singulier, descendu à la grille et, la cour traversée, trouvait au vestibule un vieux valet à cheveux blancs; chacun recevait de lui, une petite lampe allumée. Sans que personne accompagnât le visiteur, il se dirigeait vers l'appartement de la Princesse. Le trajet, long, se compliquait d'un entrecroisement d'escaliers et de corridors. Les pas sonnaient sur le pavage des paliers ou les mosaïques des galeries, craquaient au parquet des grandes salles ou s'amortissaient aux tapis des salons. Il fallait écarter des draperies, pousser des portes, manier des serrures. La lueur de la petite lampe éclairait des files de statues et des rangées de bustes, le sourire d'un marbre ou la gravité d'un bronze, une nudité ou une attitude. La lumière, au passage, bombait la panse d'un vase, éveillait la dorure d'un meuble, scintillait au cristal d'un lustre. Des couloirs vides aboutissaient à des rotondes désertes et, de marche en marche, de porte en porte, on arrivait enfin à l'appartement de la Princesse de Termiane⁹⁴⁴.

Aunque esta primera visión aparece ya como un recorrido laberíntico, sigue quedándose dentro de los parámetros de la realidad cotidiana. Lo material predomina, un criado recibe en la puerta, el invitado va adentrándose a través de pasillos mientras va abriendo las puertas él mismo hasta llegar a la habitación donde espera Madame de Termiane.

La segunda descripción, sin embargo, responde a lo que parece ser la experiencia personal del narrador y que más tarde descubrimos no ha sido sino un sueño. En esta descripción, el mismo recorrido aparece transformado y la visión es totalmente subjetiva. Las condiciones han cambiado, la morada está desierta. Nadie recibe, ni da indicaciones. Las puertas se van abriendo conforme el personaje avanza, el sonido de los pasos parece un eco lejano. El narrador se ve a sí mismo como un espectador. Parece que hemos sido transportados a un espacio fuera del mundo en un tiempo suspendido. La importancia de la visión, del reflejo, del contraste entre luz y oscuridad funcionan en ese sentido. El espacio parece *otro*, el tiempo se confunde, el narrador tiene la sensación de haber pasado horas errando por el palacio en un tiempo narrativo extremadamente condensado:

Je m'entendis sonner à la grille ; le sable de la grande cour criait sous mes pas. Je me voyais et je m'écoutais. Personne au vestibule. J'allumais la petite lampe qui m'était réservée. J'examinais les tailles de son cristal noir à veines roses. Toutes les portes s'ouvraient d'elles-mêmes devant moi ; les galeries retentissaient d'échos lointains. J'arrivais aux appartements de la Princesse.

⁹⁴⁴ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, *Op. Cit.*, pp. 52-53.

J'appelais. Le salon vide menait à la rotonde sybilline dont m'avait parlé d'Orscamps. Je fouillais jusqu'au moindre recoin. Mon soin fut inutile. La nuit vint. Je me vis, la lampe à la main, dans un miroir ; il me semblait reconnaître dans cette image de moi-même quelqu'un que je devais suivre, le guide fraternel de mon rêve. Nous visitâmes, pièce par pièce, l'immense palais. Je m'y perdis, je m'y retrouvai. La poussière des combles succéda au salpêtre des caves. Ma lampe s'éteignit. J'errai à tâtons pendant des heures interminables. Enfin la ténèbre grisonna ; une ligne blanche filtra sous une porte. En me dirigeant vers ce côté mon pied heurta un objet. Je le ramassai. C'était une masse lourde et froide. Du genou je poussai le battant de la porte qui s'ouvrit, et la lumière blanche de l'aube éclaira entre mes mains la tête de marbre d'une statue⁹⁴⁵.

La experiencia del narrador, resultado de un sueño, muestra precisamente el carácter discontinuo y de suspensión de la lógica diurna, que en este caso se plasma en una descripción que da cuenta de la transformación espacial y temporal, consecuencia de la transformación personal del personaje, quien de esta manera expresa su deseo de acceso al ideal. Madame de Termiane es la figuración de la belleza y su morada es la morada de Psique. El despertar supone el retorno a la materialidad de nuestro mundo banal, cotidiano.

En *La mort de M. De Nouâtre y de Madame de Ferlinde*, la descripción del elemento natural es fundamental. El bosque se configura como un personaje que revela los rasgos del protagonista de la historia, M. de Nouâtre. Así, el espacio, a través de la prosopopeya, reviste los atributos del personaje y da cuenta de su naturaleza.

El narrador de la historia es M. d'Amercoeur, que como testigo habla en primera persona. Sin embargo, en este relato tenemos una serie de cambios en la voz narrativa en distintas fases de la narración que, según el momento, introducen, aceleran o pausan la narración.

El preámbulo y la conclusión *La mort de M. de Nouâtre y de Madame de Ferlinde* están a cargo de un narrador en tercera persona que coincide con el narrador de la primera historia de la colección: *M. d'Amercoeur*. La función de este narrador

⁹⁴⁵ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 61-62.

exterior, en estos dos momentos concretos, consiste en afianzar la tonalidad funesta del relato.

Así, el preámbulo pone en escena una atmósfera tormentosa caracterizada por una coloración rojiza y sombría; nos arrastra a abordar la lectura de este relato en clave negativa. Es una cruenta anticipación de los hechos que van a ser narrados. El viento y la lluvia acechan y agreden a los árboles, el léxico traduce esa posición de ventaja/desventaja de los elementos. Las perspectivas antagónicas, que se concentran alrededor de las ideas de fortaleza y debilidad, se ven acentuadas además por la cadencia de las frases y las aliteraciones de los sonidos [s], [R].

La pourpre sanguinolente de la grosse rose rouge épanouie semblait ruisseler derrière la vitre de la porte fenêtre. Les pétales tremblaient et la branche épineuse griffait le cristal. Il faisait grand vent au dehors et, sous un ciel noir, les eaux irritées du jardin s'assombrissaient. Les vieux arbres se balançaient en gémissant ; la stature des troncs projetait l'étirement des branches et suspendait la palpitation des feuillages⁹⁴⁶.

A posteriori, una vez acabada lectura, estaríamos tentados de asociar cada uno de estos elementos con los personajes de la historia –M. de Nouâtre, el acechador y Madame de Ferlinde, la víctima–, más aún si cabe por la atribución de atributos humanos a estos elementos de la naturaleza: *Les pétales tremblaient et la branche épineuse griffait le cristal; les eaux irritées; les arbres gémissaient; la palpitation des feuillages* reflejan lo que acabamos de decir.

La conclusión, por su parte, introduce la calma después de la tempestad. Aunque “ le vent durait toujours ; du dehors venait une odeur de roses et de buis ”⁹⁴⁷, que impregna el ambiente y clausura el relato con la vuelta a la banalidad de la realidad.

Otro momento de cambio en la voz narrativa se produce para caracterizar a los dos personajes que dan título al relato. El tiempo de la narración en este punto merece la pena ser destacado porque se condensa y se dilata en función de lo que se narra. Así,

⁹⁴⁶ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 63-64.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

asistiremos a lo que Genette llama *sommaire* para resumir la vida disipada y galante de Monsieur de Nouâtre. Apenas unas líneas que corroboran las ideas que plantea la descripción de este personaje. En esta suspensión de la narración, encontramos también la descripción de Madame de Ferlinde, descripción detallada que pausa el relato⁹⁴⁸. La caracterización de Madame de Ferlinde insiste en su aspecto físico que coincide en los tonos rojizos con M. de Nouâtre y la asimila a la ninfa guerrera Diana⁹⁴⁹.

Parmi toutes, une le séduisit particulièrement. On la nommait Madame de Ferlinde. Elle était svelte et rousse. Son corps longuement souple supportait une tête païenne couronnée d'une chevelure dont le jaillissement ondulé s'achevait en volute. La masse incandescente de cette coiffure semblait à la fois fluide et ciselée, avec la hardiesse d'un casque et la grâce d'une fontaine. Cela allait avec l'air et le port d'une Nymphé guerrière. Elle vivait, veuve, dans un vieil hôtel au milieu de beaux jardins. M. d'Amercœur s'y rendait vite assidu, y passant des journées, y venant à toute heure sans que celle du berger sonnât pour lui. Cette chaste Diane aimait à parer sa beauté de tuniques plissées et du croissant lunaire, et ce nom qu'elle portait, elle l'eût mérité⁹⁵⁰.

Madame de Ferlinde plantea una tercera visión de Monsieur de Nouâtre. Las dos anteriores han sido plasmadas por M. d'Amercoeur y por el narrador en tercera persona, respectivamente. Esta tercera caracterización, aunque trasladada por el narrador en tercera persona, corresponde a la visión de Madame de Ferlinde que ve a M. de Nouâtre “ comme un homme à manies, -mais érudit et charmant, d'une science prodigieuse et d'un goût raffiné. D'ailleurs vivant fort solitaire, absent pour de fréquents voyages, grand amateur de livres, de médailles et de pierres gravées ”⁹⁵¹.

Tres descripciones diferentes que ofrecen una visión bastante completa de dicho personaje y que, aun así será reforzada por la visita de M. d'Amercoeur y de Madame de Ferlinde a la casa de M. de Nouâtre. Esta caracterización tan completa y compleja, desde el punto de vista de la visión narrativa, sirve para insistir en la importancia del personaje.

⁹⁴⁸ Usamos los conceptos de *sommaire* y de pausa a partir de la conceptualización que Gerard Genette plantea en *Figures III*, *Op. Cit.*, pp. 130-138.

⁹⁴⁹ Vid. Bertrand Vibert, *Contes symbolistes*, *Op. Cit.*, p. 286 y Émilie Yaouanq Tamby, *Op. Cit.*, p. 433.

⁹⁵⁰ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, *Op. Cit.*, p. 71.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

Esta visita, como decimos, está relatada por el narrador exterior, y se centra en la descripción de los elementos decorativos del palacio. Unas figurillas que, una vez más, redundan en la misma caracterización. Encontramos un centauro, que parece vivo: “ Le large poitrail bombait ses muscles ; la croupe ronde luisait ; les flancs semblaient palpiter ; le sabot levé attendait et le monstre équestre d'un bras agile élevait au-dessus de sa tête pamprée une pomme de pin en onyx ”⁹⁵², y representaciones de semidioses terrestres o marinos: arpías, sirenos, empusas, tritones ...

El conjunto se completa con una biblioteca ocupada por estudios sobre los seres mitológicos que representan las figurillas:

Partout où les mena leur hôte, M. d'Amercœur admira un choix exclusif d'objets concernant l'histoire des demi-dieux terrestres ou marins et la mythologie magique des anciens. Des terres cuites en modelaient les effigies, des bas-reliefs en évoquaient les légendes, des médailles en remémoraient le culte. Harpies aux griffes aiguës, Sirènes poissonneuses ou ailées, Empuses à pied bot, Tritons ou Centaures, chacun avait là sa figurine ou sa statue. Les bibliothèques renfermaient les textes relatant leur origine, leur existence, leur nature. Des traités dissertaient de leurs espèces ou de leurs formes, énumérant toutes les sortes de Satyres, de Sylvains ou de Faunes, et l'un deux, le plus rare et que M. de Nouâtre montrait non sans orgueil, contenait la description du Papposilène qui est un monstre horrible et entièrement velu. Des cahiers en d'admirables reliures gardaient les recettes des philtres thessaliens par lesquels les sorcières de Lucien et d'Apulée changeaient un homme en hibou ou le transformaient en âne⁹⁵³.

Tanto las figuras como los libros tienen un elemento común, la obsesión de M. de Nouâtre por los seres de naturaleza doble. Estas pinceladas sobre M. de Nouâtre no son sino anticipaciones de la condición de dicho personaje.

El último elemento que aparece relatado por este narrador exterior corresponde al encuentro entre M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde. De nuevo, el detalle digno de destacar tiene que ver con la caracterización de ambos personajes. M. de Nouâtre, cegado por el deseo y la pasión, se asemeja a un depredador que ha seleccionado a su próxima víctima:

Dans ses yeux très noirs des paillettes de cuivre scintillaient par instants et parmi sa barbe brune trois fils d'or s'entrecroisaient. Au départ il serra les mains de Madame de Ferlinde entre ses

⁹⁵² Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, *Op. Cit.*, pp. 72-73.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 73.

doigts aux ongles aigus et, pendant qu'il la regardait, M. d'Amercœur vit les parcelles métalliques se multiplier dans ses yeux qui jaunirent d'une sorte d'éclair furtif ; passionné, violent et presque aussitôt évanoui⁹⁵⁴.

La primera presentación de M. de Nouâtre, tanto física como conductual, está a cargo de M. d'Armercoeur, narrador-testigo en primera persona que desplaza el retrato a la descripción del paisaje para convertirlo en una prosopopeya, como en el inicio.

La descripción nos presenta un espacio boscoso salvaje, montañoso, solitario y aislado: “ Le lieu m'apparut singulièrement sauvage. Un éboulement de roches monstrueuses entassait là des croupes ébréchées, cabrait des poitrails velus et allongeait des pattes difformes ”⁹⁵⁵. La última parte del recorrido por el bosque atrae la atención del narrador que se detiene y nos traslada la escena. La elección del léxico permite el desplazamiento semántico desde el elemento vegetal hacia el animal. Así vocablos como *croupes*, *cabrait*, *poitrails*, *pattes* nos hacen pensar en cuadrúpedos. De igual manera, la transformación tiene que ver también con los elementos “inanimados” que se enfundan un envoltorio carnal, con ojos y pelaje: “ Les taches de la pierre imitaient la marbrure des chairs, des flaques d'eau luisaient comme des yeux et le velours des mousses ressemblait au poil des pelages ”⁹⁵⁶.

La paleta de colores muestra un paisaje dominado por los tonos ocre y rojizos: “ Le sol jaune se creusait d'ornières et se bossuait par endroits d'échinés pierreuses. Parfois une source rauque et douce. Les aiguilles de pins rougeâtres feutraient la terre d'une rousseur de toisons ”⁹⁵⁷.

La descripción de este espacio prepara la entrada en escena de un jinete que monta un caballo alazán. La prosografía de dicho personaje está dominada por los tonos

⁹⁵⁴ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 74.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

ocre; su ropa de cuero rojizo, el cabello castaño con destellos dorados y la barba pelirroja:

J'allais me remettre en marche quand j'entendis un galop derrière moi, et un cavalier monté sur un cheval alezan m'accosta en me saluant. Un costume de chasse en cuir roux le vêtait et amplifiait sa corpulence moyenne comme sa stature. Sa chevelure brune s'éclaircissait par places d'un reflet fauve et sa barbe en pointe roussoyait un peu⁹⁵⁸.

La descripción del espacio natural ha servido pues de para presentar al personaje. El narrador consigue así la mimetización del personaje y del espacio que conforman así un todo indisociable: “ Le soleil, déjà sur son déclin, le mordorait tout entier et la couleur de sa personne s'accordait avec l'ocre de l'horizon et l'or des feuillages d'alentour ; il paraissait harassé d'une longue course ”⁹⁵⁹.

Pero no solamente la descripción física insiste en estos rasgos; el discurso y su comportamiento refuerzan la misma idea. El jinete imponente es un ser cuyo medio natural parece ser el bosque, pero su naturaleza es ambigua. La descripción del rebaño de cabras cuyas “ barbiches pointaient ”⁹⁶⁰ tiene mucho en común con M. de Nouâtre, y este con “ son rire chevrotant ”⁹⁶¹ parece unido a ellas. M. de Nouâtre se lanza en un discurso en defensa de los tiempos mitológicos y de la existencia de los seres dobles: sátiros, centauros, faunos. Está convencido de la existencia en el bosque de dichas criaturas y su discurso se convierte en una reivindicación del carácter doble de la naturaleza humana que, inicialmente unida, se separó después del tiempo de los dioses. M. de Nouâtre aboga por la pervivencia de las criaturas que concentran en su ser esa doble naturaleza humana y bestial:

Mais tout ce qui exista peut renaître. Cette terre est propice à l'oeuvre fabuleuse. L'herbe sèche a la couleur des toisons ; la voix des sources murmure ambiguë ; ces rochers ressemblent à des bêtes inachevées. L'homme et l'animal vivent assez proches pour que se fassent entre eux des échanges consanguins. Le temps a dispersé des formes jadis conjointes. L'homme s'isole de ce qui l'environne et se retira dans son infirmité solitaire. Il a rétrogradé croyant se parfaire. Les

⁹⁵⁸ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 65.

⁹⁵⁹ *Ibid.* p. 65.

⁹⁶⁰ *Ibid.* p. 66.

⁹⁶¹ *Ibid.* p. 66.

dieux se muaient jadis aux apparences de leur choix, y prenaient le corps de leur désir, aigles ou taureaux ! Des êtres intermédiaires participèrent à cette faculté divine ; elle dort en nous, notre passion y crée un satyre intermittent ; que ne sommes-nous incorporés aux désirs qui nous cabrent ! Il faut devenir ce que l'on est ; il faut que la nature se complète et retrouve les degrés qu'elle a perdus⁹⁶².

El discurso de M. de Nouâtre es esclarecedor y constituye una anticipación de los sucesos que leeremos a continuación. Como hemos visto antes, tanto la presentación de Madame de Ferlinde como la descripción de la morada de M. de Nouâtre acentúan esta primera aparición del personaje.

El narrador vuelve a centrarse en el paisaje para seguir acrecentando la identificación entre espacio y personaje. Con la llegada del anochecer, los colores ocres y rojizos de M de Nouâtre se suavizan, al mismo tiempo que el entorno se oscurece. Su ímpetu se calma y el paisaje se transforma:

Cependant le soleil s'était couché et, à mesure que le crépuscule augmentait, le singulier personnage semblait s'éteindre peu à peu ; il perdait l'éclat roux dont la lumière de cette fin de journée avait imprégné son vêtement de cuir tanné, sa barbe et ses cheveux. Son aspect entier se fonçait ; puis son exaltation s'apaisa en même temps que le paysage changeait bientôt, nous vîmes miroiter l'eau d'un fleuve⁹⁶³.

El tiempo narrativo vuelve a ser protagonista, el narrador no prosigue la narración linealmente, sino que silencia los acontecimientos que siguieron a este encuentro para situarse en el momento que considera esencial. El salto narrativo nos conduce hasta un otoño indeterminado. Somos incapaces de situarnos con precisión, por cuanto el relato carece de cualquier dato cronológico.

La época otoñal sirve de excusa al narrador para reintroducir la tonalidad que domina todas y cada una de las descripciones: la gama de los tonos pajizos y rojizos: “ C'était un jour de fin d'automne ; il avait plu; les rues restaient boueuses, les arbres s'effeuillaient, jaunes et rouges au crépuscule ”⁹⁶⁴.

⁹⁶² Henri de Régner, *La canne de jaspe*, Op. Cit., pp. 67-68.

⁹⁶³ *Ibid.* p. 68.

La situación planteada confirma la impresión inicial sobre Madame de Ferlinde, y asistimos a la progresión de un sentimiento de preocupación y de desasosiego porque se siente observada, acosada. Ha encontrado una serie de huellas alrededor de su casa de una criatura sin identificar y, junto a estas huellas, restos de pelaje amarillo. A partir de ese momento, la acción se acelera y seremos testigos de la confirmación de toda esa serie de anticipaciones que han ido salpicando la narración.

La mort de M. de Nouâtre et Madame de Ferlinde se caracteriza por la presencia imponente de la descripción que constituye el motor de la historia: La descripción espacial y la descripción humana, la primera sirve de preámbulo a la segunda y la segunda de confirmación de la primera. Los personajes están supeditados a esa descripción natural que elimina toda referencialidad realista y se presenta como un espacio-otro, perteneciente a un tiempo indeterminado, *antes de*, en el que existen seres que no forman parte de nuestro mundo lógico y racional, sino de un tiempo anterior pero incierto.

La maison magnifique presenta una estructura temporal particular. La narración no sigue la secuencia cronológica de la historia, sino que comienza con el desenlace para luego, a través de una analepsis, volver al pasado para contar los acontecimientos que han llevado a esa situación final.

Estamos ante un cuento que responde a los rasgos que Vibert ha identificado como propios de los cuentos poéticos en prosa y como tal, espacio y tiempo descubren su carácter simbólico. A lo largo del relato de los hechos, ningún indicio, ni punto de referencia permiten que nos situemos espacial o cronológicamente en la realidad histórica.

⁹⁶⁴ Henri de Régnier, *La canne de jaspe*, *Op. Cit.*, p. 76.

El palacio parece trascender el tiempo, su construcción avanza rápida y maravillosamente, como surgido por encantamiento; sus materiales son los mejores, los jardines representan el laberinto perfecto, las estancias interiores han sido tapizadas de espejos. En definitiva, una morada única y singular, situada en “un lugar lejano”. No nos hubiera extrañado que el narrador hubiera recurrido al *incipit* de los cuentos populares y comenzara de esta manera: “ Il était une fois dans un pays fort lointain, un jeune homme fit construire un château pour garder à jamais l’âme de Mme de Sérences... ”.

El palacio no posee otra utilidad que la de contener la sombra-alma de Madame de Sérences. Nadie entrará tras ella en este espacio, que se eleva solitario y majestuoso y que permanecerá inmutable a lo largo de los tiempos conservando en su interior el alma inmortal de Madame de Sérences. El palacio sobrevive a la degradación material del tiempo y del espacio porque, como el alma que habita en su interior, pertenece a otro espacio y otro tiempo ideal.

J’ai construit, pour en garder l’image à jamais, la maison magnifique : un des miroirs conserve en son cristal le reflet invisible sur lequel les portes se sont closes pour toujours. Elles ne se rouvriront pas pour moi et le merveilleux secret retournera avec la ruine du lieu qui le contient à l’éternelle poussière où vont les êtres, les choses et leurs ombres.

Le récit de la dame des sept miroirs presenta a priori una gran importancia desde el punto de vista de la descripción espacial que, en este caso, no puede desligarse de una temporalidad muy marcada. En efecto, en este relato la temporalidad es esencial y está configurada conforme al ciclo natural de las estaciones y del crecimiento vegetal que, a su vez, evidencian la transformación espacial. Asimismo, espacio y tiempo reflejan una subjetivación profunda. Espacio, tiempo y sensaciones/sentimientos no pueden desligarse ya que corresponden entre ellas.

El inicio del relato marca la pauta y las transformaciones tendrán el carácter cíclico de las estaciones. Así, la apertura se sitúa en otoño y muestra el deterioro de la vejez de padre hasta el fallecimiento: “ La caduque vieillesse de mon père se prolongea pendant des années. Sa nuque branlait. Ses épaules se voûtèrent. Peu à peu il pencha davantage encore. Ses jambes flageolaient. Il dépérit ”⁹⁶⁵.

El momento decisivo es la agonía del padre que coincide con el crepúsculo. Otoño y crepúsculo traducen el mismo significado desde el punto de vista natural: significan la muerte. Naturaleza y tiempo se entrelazan, por tanto. A partir de ese momento, la narradora no seguirá el paso del tiempo “oficial”, sino que sólo percibirá los cambios estacionales como plasmación de sus diferentes estados anímicos. El invierno, letargo natural, será la época de duelo, y la primavera, que supone el despertar de la naturaleza, trae consigo el renacimiento existencial de la narradora.

Este despertar tanto natural como vital prosigue su curso cíclico. Con la llegada del verano, la situación parece invertirse. La naturaleza alcanza su cenit de crecimiento y la narradora, sin embargo, siente cada vez una mayor angustia por el exceso de vida del elemento natural. La naturaleza escapa a su control y a su comprensión:

J'errais à travers les allées. L'été flamboyait ; mon ombre, au soleil, fut si noire, qu'elle sembla creuser devant moi l'effigie de ma stature ; l'herbe des avenues me montait à mi-corps ; les insectes bourdonnaient ; les libellules caressaient l'eau opalisée de leur reflet. Nul vent ; et, dans l'immobilité de leur stupeur ou la posture de leur attente, les choses paraissaient vivre intérieurement. La journée brûlait sa beauté jusqu'à la consommation sourde du couchant ; chaque jour s'annonçait plus chaud et suspendait en lents crépuscules la fin de sa langueur suffocante⁹⁶⁶.

La narradora parece despertar de un sueño en el que el tiempo se hubiera detenido. El andamiaje del relato se basa en la descripción de los elementos naturales de los jardines exteriores y de las estancias interiores de la casa, que duplican los elementos naturales. Estas descripciones, detienen la narración, y sitúan la acción desde

⁹⁶⁵ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 269.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 275.

un punto de vista espacio-temporal en un limbo, al margen del espacio y del tiempo ordinario. En este sentido las palabras de la narradora son especialmente reveladoras: “ Je me trouvai, dans l'insolite solitude de la demeure déserte et des jardins bouleversés, comme au réveil d'une saison séculaire où j'eusse dormi les cent années du conte ”⁹⁶⁷.

El espacio se transforma ayudado por el tiempo mitológico que se hace presente.

L'heure était équivoque ; les statues se renfonçaient dans les encoignures du buis ; le silence se crispait bouche à bouche avec l'écho paralysé. Tout à coup, au loin, très loin, là-bas, vibra un cri guttural et réduit par la distance à une perception minuscule et presque intérieure, un cri à la fois bestial et fabuleux. C'était lointain et insolite, comme venu du fond des âges⁹⁶⁸.

Este tiempo otro despierta a las criaturas fabulosas que ocupan el nuevo espacio: “ Peu à peu, comme, si la présence du centaure eût ranimé l'antique peuple fabuleux, le parc s'était furtivement rempli d'êtres singuliers ”⁹⁶⁹.

En ambos fragmentos, los campos semánticos dominantes traducen la idea de lo lejano y misterioso que vuelve. Lo lejano, “ venu du fond des âges ”, significa el renacer del tiempo mitológico, el tiempo sin definir en un espacio subjetivado y preparado para acoger las criaturas de ese tiempo anterior.

En este caso, como ocurre en *Les dîners singuliers*, aunque con una percepción diferente por parte de la protagonista, esta manifestación altérica parece deberse a un “ songe terrifiant ”⁹⁷⁰.

El análisis espacial y temporal de estos relatos ha puesto en evidencia que Henri de Régnier concibe la relación de estos elementos como fruto de la interacción constante entre ellos, “ l'espace et le temps ne sont pas de simples milieux neutres n'incluant que du vide. Ils sont bouillonnants d'une matière tangible en constante

⁹⁶⁷ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 272.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 276.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 278.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 285.

fermentation ”⁹⁷¹. Los personajes encarnan, en este sentido, diferentes *alter ego* del autor que puede recrear a través de ellos su visión subjetiva desde perspectivas diferentes:

Tout espace chez Henri de Régnier est lié au temps ; le rôle du héros est précisément d’assurer cette liaison. L’intérêt de Henri de Régnier se concentre sur un court laps de temps dans lequel il situe son héros –tout le reste lui est indifférent comme s’il s’agissait de l’espace cosmique privé d’oxygène. Seul ce morceau du temps se dilate au point de saturer tout l’espace qui devient alors son propre monde-Univers⁹⁷².

2.1.3. Conclusiones parciales

Este apartado nos ha permitido mostrar la personal concepción del tiempo y del espacio en Henri de Régnier. Las puertas de la alteridad analizadas en el capítulo anterior han servido para preparar a los protagonistas ante la manifestación de la alteridad. Esta adopta en Régnier la forma de un espacio altérico fruto de una interpretación subjetiva del tiempo, que se revela, en este sentido, como un tiempo altérico.

Los relatos presentados en este punto han mostrado que el espacio se transforma, se interioriza por la actualización de un tiempo anterior. En unos casos será la época clásica, como en *L’Entrevue*, *Le pavillon fermé*, *Le Ménechme* y *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*. Los personajes de estos relatos tienen como característica común una especial atracción por el tiempo pasado que les lleva a olvidarse del presente, concentrándose en un espacio que se convierte en reflejo de su interioridad. En ese espacio, el pasado revive.

⁹⁷¹ Marina Krasnova, *Op. Cit.*, p. 91.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 34.

En otros casos, como en *Les dîners singuliers*, *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde*, *La maison magnifique* y *La dame des sept miroirs*, el pasado que reaparece es un tiempo mitológico, que convierte el espacio en un espacio simbólico atemporal.

La conjunción de ese espacio-*otro* y ese tiempo-*otro* permiten la manifestación de las diferentes presencias altéricas que veremos en el punto siguiente.

2.2. Presencias altéricas

Et je songeais à la mystérieuse identité qui unissait, à travers les temps, les deux comtes de Breuves, et qui, après deux siècles, faisait se continuer le manuscrit cynique du roué au grimoire cynégétique du père La Sardine ?⁹⁷³.

En el punto anterior hemos podido observar la importancia del espacio en los relatos de Henri de Régner. Este espacio se va transformando como consecuencia de la visión subjetiva de los personajes. Así, ese espacio transfigurado se ubica en un tiempo otro, un tiempo altérico, que se convierte en el escenario ideal para la aparición de una serie de presencias altéricas.

Dichas presencias adoptan varias formas en los relatos de Henri de Régner. Unas veces la manifestación altérica reviste el ropaje del monstruo que todo ser humano lleva en su interior y que hace tambalear la coherencia de los personajes:

Le monstre s'en prend à la personne, à son unité, à son unicité, à la performance qu'elle représente, à l'individualité qu'elle entend être, à sa sérénité, pour moyenne qu'elle soit. Sa présence irruptive déclare que je ne suis pas celui que je suis, ni celui que je devrais : cette

⁹⁷³ Henri de Régner, *Couleur du temps*, *Op. Cit.*, p. 208.

présence me déplace, je me soupçonne à son aspect en défaut de ce mot de commande auquel, paradoxe ! à le regarder je me trouve reconduit⁹⁷⁴.

En otros casos, serán apariciones fantasmales que vienen *hanter* los personajes porque los fantasmas, “ au lieu de vraiment revenir à la vie, ils introduisent le héros dans l’espace tant redouté de la mort. Âme en peine, ils réclament vengeance ou annoncent des événements funestes ”⁹⁷⁵.

Por último, veremos emerger a la figura del doble que pone de manifiesto “ l’incertitude de soi, [...] la terreur que l’autre nous envahisse puisque justement l’autre donne et confère la solitude de l’un ”⁹⁷⁶.

La aparición del doble significa poner sobre la mesa la falta de certeza, el miedo a no ser uno, único, diferente porque “ pour qu’il y ait véritablement double, il faut que l’accent soit mis sur l’identité entre les deux éléments en présence, que l’on sente avant tout une perturbation de la loi de la différence ”⁹⁷⁷.

Así, el personaje duda de su identidad, percibe la dualidad de su ser. La dualidad exteriorizada se convierte en alteridad, ese *otro* que no soy yo pero que, al mismo tiempo, forma parte de mí: “El doble, como expresión de lo siniestro, aparece como interno y externo al sujeto y como una forma de destrucción del yo”⁹⁷⁸.

Sea cual sea el aspecto que asumen dichas presencias altéricas, todas ellas comparten el mismo rasgo primario; esto es, todas y cada una de ellas traducen la exteriorización del conflicto identitario de los personajes, porque, a fin de cuentas, “ *l’autre est moi-même, moi-même est l’autre* ”⁹⁷⁹.

⁹⁷⁴ Charles Grivel, *Op. Cit.*, pp. 147-148.

⁹⁷⁵ Valérie Triter, *Op. Cit.*, p. 71.

⁹⁷⁶ Sylvie Camet, *Op. Cit.*, p. 178.

⁹⁷⁷ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Op. Cit.*, p. 5.

⁹⁷⁸ Víctor Bravo, *Op. Cit.*, p. 100.

⁹⁷⁹ Charles Grivel, *Op. Cit.*, p. 167.

En consecuencia, asumir que ese *otro* forma parte de nuestra identidad forma parte del proceso necesario para alcanzar una identidad plena y tranquilizadora.

El esquema que seguiremos en las páginas siguientes tiene precisamente este hilo conductor. Primero asistiremos a la aparición de la conciencia de la duplicidad de la naturaleza humana a través de la representación de nuestra parte animal. Seguidamente, esta conciencia dual se materializa en el sentimiento de extrañamiento, de percibir al otro como alguien que amenaza nuestra identidad. Por último, esa percepción del otro, se asumirá como parte de nuestro ser.

2.2.1. La naturaleza monstruosa del hombre: *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde*

En *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde* la presencia altérica no es sino la materialización del *otro* que habita nuestro ser. Este ser-*otro* corresponde a la parte animal que conforma nuestra naturaleza.

En el apartado anterior hemos analizado cómo la descripción del paisaje y de los objetos personales de M. de Nouâtre nos avisaban de la naturaleza doble de este personaje. El narrador tendrá la posibilidad de enfrentarse a esta naturaleza doble, manifestada a través de una forma monstruosa. Un ser mitad humano, mitad bestia, un hombre lobo ¿quizás?, que devora a Madame de Ferlinde, objeto de su deseo, como también hemos podido ver en las páginas anteriores : “ Madame de Ferlinde gisait à demi-nue sur le parquet, ses cheveux se répandaient en une longue flaque d’or et, accroupie sur sa poitrine, une sorte de bête velue, informe et hargneuse, l’étreignait et lui dévorait les lèvres ”⁹⁸⁰.

⁹⁸⁰ Henri de Régner, *La canne de jaspe*, Op. Cit., p. 76.

La descripción del ataque está marcada por un carácter erótico, M. de Ferlinde es víctima de los deseos perversos de M. de Nouâtre, quien sólo podrá satisfacerlos a través de sus instintos animales. La bestia no es más que la forma material que le permite cumplirlos.

M. de Nouâtre era consciente de su naturaleza doble, la aceptaba sin problemas como algo innato en el ser humano desde los orígenes del mundo. El narrador, sin embargo, no puede asumir lo que ven sus ojos. La bestia es descrita como un bloque informe, quitándole así todo atributo humanizador; el pelaje, las garras y los colmillos son los únicos elementos destacados: “ À mon approche, le bloc de poil jaune bondit en arrière. J’entendis grincer ses dents et ses ongles racler le parquet. Une odeur de cuir et de corne se mêlait au doux parfum de la chambre ”⁹⁸¹.

El narrador sufre un choque “emocional” que le lleva a vagar por las calles. Inconscientemente, su paseo le conduce hasta el palacio de M. de Nouâtre. Allí, toma conciencia de la naturaleza doble de M. de Nouâtre. En este caso, el narrador destaca los mismos elementos descritos antes; sin embargo, ahora habla del cuerpo de M. de Nouâtre, de los ojos que tienen la mirada vidriosa y perdida, de los labios manchados de sangre, de las manos que intentan asir las suyas...

Un corps, étendu sur le parquet, gisait la face contre terre. Je le retournai à demi et reconnus M. de Nouâtre. Ses yeux grand ouverts me regardèrent vitreux de leurs onyx éraillés. Aux coins de ses lèvres moussait une écume rousse. Sa main que je tâtai rempli la mienne de sang ; j’écartai le manteau noir qui enveloppait le cadavre. Il portait au ventre une profonde blessure faite d’un coup d’épée⁹⁸².

El cuerpo que yace en el suelo está herido mortalmente. El narrador se sirve así de la descripción para trasladarnos la doble naturaleza de M. de Nouâtre. Cada una de las descripciones de M. de Nouâtre que han ido apareciendo en el relato se centran

⁹⁸¹ Henri de Régnier, *La canne de jaspé*, Op. Cit., p. 77.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 79.

alternativamente en los aspectos bestial y humano que integran la identidad de M. de Nouâtre.

2.2.2. Apariciones fantasmales: *La lettre*

En este apartado vamos a centrarnos en un relato de Henri de Régnier que pone en escena la manifestación de una aparición fantasmal. En el punto de las representaciones icónicas hemos analizado la animación de la estatua o de una figura pictórica en relatos como *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*, *Le secret de la Comtesse Barbara* o *La femme de marbre*. Estas animaciones son percibidas como presencias que nublan el entendimiento de los personajes y les roban la identidad. En estos tres casos, la presencia fantasmal presenta un carácter vampírico que absorbe la sustancia vital de los personajes. En *La femme de marbre*, como hemos visto, la estatua roba la identidad y la vida de Giulette; en *Le secret de la Comtesse Barbara*, la condesa se manifiesta para proteger su secreto, provocando la locura del protagonista; en *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*, Julien Dambrun desaparece porque no puede coexistir con la condesa, en ese espacio y ese tiempo que ya no son los suyos. En los tres casos, la presencia es sentida por los protagonistas como algo negativo, la coherencia identitaria de los mismos se desintegra y desaparecen. Representan, por lo tanto, una amenaza para la identidad.

La lettre plantea una visión diferente de la aparición fantasmal. En este caso, la vuelta del ser amado, para llevarse consigo al causante de su estado, es explícita y no es vista como algo totalmente negativo. El fantasma de la esposa muerta por amor aparece para poder estar junto al esposo amado que la ha rechazado y que le niega todo perdón. Su manifestación representa quizás la última esperanza de volver a ser felices.

El relato pone en escena a un narrador, pintado como un personaje melancólico que nos relata un extraño suceso del que ha sido testigo. El decorado, un día de noviembre lluvioso, reproduce el estado anímico del narrador.

Il est vrai que la saison suffisait à expliquer le malaise d'esprit que je ressentais. Les soirées de novembre, dans une petite ville de province, ne sont pas faites pour égayer la solitude d'une vieille maison, d'autant plus que, ce soir-là, le vent sifflait lamentablement dans le corridor et malmenait la girouette du toit. J'entendais gémir les arbres du jardin et ces rumeurs automnales n'avaient rien de très folâtre⁹⁸³.

Un acontecimiento imprevisto, un accidente o una desgracia, interrumpen las reflexiones melancólicas del narrador. Como médico, es llamado para atender esa urgencia en el castillo del marqués de Brégy.

El trayecto en coche acentúa la coloración funesta de la atmósfera. Esta noche tan desapacible presagia los hechos que se van a relatar: “ L'auto filait dans le vent. La nuit était obscure et gémissante. L'air humide et froid me cinglait le visage. Dominique, courbé sur le volant, observait la route ”⁹⁸⁴.

Dicho trayecto no interesa al narrador, que suspende la narración lineal de los hechos. Esta anisocronía por pausa es utilizada para presentarse e introducir la figura del marqués.

El marqués, con el que el narrador mantiene una relación de amistad cordial y estrecha, parece a todas luces un personaje lleno de vida y vitalidad, nada que ver con la imagen que hemos atisbado del narrador.

Le marquis était un homme de trente-cinq ans, de haute taille et d'aspect vigoureux, si bien que, la première fois que je le rencontrai, je pensai qu'un gaillard de son espèce risquait fort de ne pas fournir un client lucratif. M. de Brégy vérifia le pronostic. Néanmoins, quelques menus services que je lui rendis amenèrent entre nous des rapports amicaux. Nous nous voyions assez souvent. M. de Brégy ne dédaignait pas de venir goûter la cuisine de ma vieille Claudine. Nous faisons de longues courses en auto et, à l'ouverture de la chasse, j'allais passer, chaque année, deux ou trois jours à Brainville⁹⁸⁵.

⁹⁸³ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 223.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 224-225.

El retrato del marqués de Brégy corresponde a una persona de aspecto vigoroso, que goza de excelente salud y que cultiva de igual modo su mente. Estos rasgos acentuarán la sorpresa final a pesar de que, desde el punto de vista moral, el narrador introduce ya ciertas pistas, que discrepan de esa primera impresión que el lector se ha hecho sobre el personaje del marqués. M. de Brégy aparece, así, como una persona discreta y poco dada a las confidencias:

Malgré cette apparente intimité, M. de Brégy m'était demeuré fort inconnu. Comme on dit, il ne se livrait pas. Il menait une existence monotone et active. Il avait fallu remettre Brainville en état. Le soin de son domaine l'occupait. La chasse et la lecture formaient ses seules distractions. M. de Brégy possédait une belle bibliothèque. Il était taciturne et peu communicatif. Les menus événements du pays nous fournissaient de suffisants sujets de conversation. M. de Brégy ne parlait jamais de lui. Aussi était-ce par hasard que j'avais appris certaines circonstances de sa vie passée⁹⁸⁶.

Retirado voluntariamente como consecuencia de un desengaño amoroso que le llevó a abandonar a su esposa, el marqués aparece ya bajo otra luz. Personaje de luces y sombras, como veremos más adelante, es responsable de su pasado, su presente y su futuro: “ M. de Brégy s'était retiré à Brainville à la suite d'un drame domestique. Marié par amour avec une demoiselle de Rincourt, les deux époux avaient d'abord vécu heureux, jusqu'au jour où, sur d'injustes soupçons, le marquis s'était brusquement séparé de sa femme ”⁹⁸⁷.

Esta decisión del marqués causa el languidecer de la esposa que poco a poco se va marchitando

En vain celle-ci avait-elle essayé de faire revenir son mari sur sa décision. M. de Brégy n'avait rien voulu entendre et avait repoussé brutalement toutes les tentatives de réconciliation. Madame de Brégy, qui adorait son mari, était demeurée inconsolable de la dureté qu'il lui avait montrée. Peu à peu, le chagrin avait altéré sa santé et, ajoutait tristement Villelongue, qui avait été appelé en consultation auprès d'elle, “ elle était devenue l'ombre d'elle-même... ”⁹⁸⁸.

⁹⁸⁶ Henri de Régner, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, pp. 224-225.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 226.

Las palabras finales constituyen otra anticipación más. La extrema dureza de él, ante la desesperación de ella, convierten al marqués en un personaje antipático causante de la muerte en vida de su esposa.

En este sentido, el final de la historia devuelve la justicia a los ojos del lector. Los roles se invierten, la esposa pasará a ocupar la posición de poder y su determinación causará la “muerte real” de M. de Brégy.

Esta pausa narrativa, que ha puesto sobre la mesa la historia anterior de los personajes, ayuda al lector a posicionarse y, a la luz de los nuevos datos expuestos, está más preparado y dispuesto a aceptar lo que se va a contar. El relato retrospectivo ha servido, por una parte, de coartada al narrador y, por otra, para comprender que la naturaleza del marqués es doble. Su cara visible es la parte buena, la aceptada por la sociedad. Pero su pasado esconde su lado negativo, su parte más oscura, responsable de la doble muerte de su esposa, muerte en vida y muerte real, mediante el suicidio. Esa parte escondida se materializa al final en forma de responsabilidad y, ante la toma de conciencia de ese horror, el marqués no puede sobrevivir.

La llegada al castillo reactiva el tiempo de la historia, el marqués yace muerto, sin signos de violencia, en la biblioteca, lugar simbólico del castillo. El narrador observa el cuerpo y se detiene, sobrecogido, en la expresión del rostro que “*était d’une pâleur livide, où ses yeux grand ouverts faisaient deux taches vitreuses*”⁹⁸⁹. El narrador confirma la muerte del marqués aunque no puede explicar la crispación en su gesto : “*M. de Brégy était mort, mais la mort n’avait pas détendu l’expression d’épouvante empreinte sur ses traits convulsés*”⁹⁹⁰.

⁹⁸⁹ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 227.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 227.

El narrador tira de su experiencia profesional como médico para hacer una afirmación que paradójicamente no parece muy científica: “ M. de Brégy avait été foudroyé au paroxysme de la peur ! ”⁹⁹¹.

La explicación de los hechos tiene lugar a la mañana siguiente, cuando el cartero entrega al narrador una carta dirigida al marqués. El remitente de la carta es la esposa del marqués y en ella, ésta le comunica su intención de suicidarse al no ser capaz de sobreponerse al rechazo de su esposo.

En este punto, la narración se detiene una vez más para incluir la transcripción de la carta. Mediante este artificio el narrador cede la palabra a la esposa, introduciendo así otro punto de vista. El narrador pretende ampararse en la objetividad para introducir la explicación de la muerte del marqués, evitando además pronunciarse y posicionarse sobre lo acaecido. El final de la carta ilumina al narrador: el marqués ha muerto al enfrentarse a la aparición del fantasma de su esposa:

Mon bien-aimé,
“ Je ne peux plus vivre, loin de toi. J’essaye de me résigner, d’oublier. J’ai essayé de te haïr, et je t’aime. Je t’aime, malgré ton injustice et ta dureté. Quand tu liras ces lignes, j’aurai fini ma triste existence. Je meurs de toi. Tout est prêt, et il ne me reste à faire qu’un tout petit geste. Si tu fus impitoyable à la vivante, peut-être seras-tu accueillant pour la morte ? Peut-être toléreras-tu autour de toi la présence amoureuse de mon pauvre petit fantôme ?... ”⁹⁹².

La carta establece desde el punto de vista textual una comunicación en diferido entre Madame y Monsieur de Brégy, que explica la comunicación física, es decir, el encuentro entre Monsieur de Brégy y la aparición fantasmal de su esposa, que ha tenido lugar la noche anterior. Madame de Brégy ha roto la coherencia espacial y temporal y eso provoca la pérdida de control de M. de Brégy sobre su ser, lo que le conducirá a la muerte.

⁹⁹¹ Henri de Régnier, *Le plateau de laque*, *Op. Cit.*, p. 227.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 229.

La ambientación del relato acentúa también la aparición de la presencia altérica. La atmósfera que reina en la noche de la muerte del marqués se adecua a los hechos que acontecen y responde al canon de las historias de fantasmas. La mañana siguiente, cuando llega la carta, los hechos se han consumado y la calma sucede a la tempestad, tanto desde el punto de vista atmosférico como argumental.

Comprendemos al final, a pesar las constantes insinuaciones del narrador que nos han ido avisando a lo largo del relato. La alteridad del ser se manifiesta por la presencia de un ser no corpóreo venido del más allá: el fantasma de la esposa, La confrontación con este ser-*otro* provoca el terror, el pánico y, en última instancia, la muerte del marqués que no puede hacer frente a la responsabilidad de su conducta encarnada en la aparición fantasmal de su esposa⁹⁹³.

2.2.3. El doble ideal: *L'Entrevue, Le Ménechme*

La aparición de la figura del doble⁹⁹⁴ en literatura es constante desde la Grecia clásica. Así, la comedia clásica latina pondrá en escena una serie de figuras, ya sea un criado, ya sea un personaje que se hace pasar por otro o, incluso, la aparición de un gemelo desconocido, que siempre son generadoras de equívoco y, por consiguiente, son el motor de la comicidad de dichas piezas teatrales. Esta forma de duplicidad seguirá apareciendo en el teatro y las novelas europeas hasta finales del XVIII.

⁹⁹³ Para Jourde y Tortonese la aparición de la mujer amada es el caso más habitual de doble objetivo. Vid. *Op. Cit.*, p. 101.

⁹⁹⁴ En las páginas siguientes, utilizaremos la terminología, “figura del doble” o “doble” sin entrar en disquisiciones sobre su consideración como tema, motivo o mito. Para ver las diferentes teorías al respecto, remitimos, entre otros, a los estudios de Nicole Fernandez Bravo, *Le double, emblème du fantastique*, París, Michel Houdiard Éditeur, 2009; Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Op. Cit.*; Rebeca Martín López, *La manifestación del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

El cambio de perspectiva llega con el Romanticismo. Figuras como los sosias, los gemelos, pasan a un segundo plano. Como nos dice Wladimir Troubetzkoy :

À partir du XVIII^e siècle, on ne joue plus avec le double, le double ne fait plus rire et les sosies désertent progressivement la scène des théâtres pour le roman, changeant ainsi de statut : on assiste à une intériorisation du thème du double, qui devient un fantasme, une obsession inquiétante. En se déréalisant, le double fait paradoxalement irruption dans la littérature réaliste naissante et il prend une allure de plus en plus insolite⁹⁹⁵.

De la duplicación más o menos jocosa o paródica pasamos a la plasmación de la conciencia problemática de la identidad. Asistimos entonces a la aparición de lo que se configuró como la mejor traducción de ese conflicto en la coherencia interna del sujeto. Así, el término *Doppelgänger*, acuñado por Jean-Paul Richter en 1776 en el ciclo de *Siebenkäs*, es fruto de la transformación de *La Doctrina de la Ciencia* de Fichte, publicada en 1774 y que plantea la idea de que el mundo emana del ser. De la conciencia de la grandiosidad del ser, pasamos al terror de verse uno reflejado al infinito:

Si le monde émane de moi, je m'égale au monde, ce qui est exaltant, mais alors le monde n'est plus que moi, s'il est plein de moi : le monde n'est plus qu'un immense *miroir*, entièrement rempli de mes reflets. Après l'émerveillement d'être si grand parce que l'on est partout, c'est l'ennui, et même l'effroi. Moi, toujours moi, rien que moi, mais aussi l'incertitude devant le caractère infini, indéfini de ce moi qui n'est plus cerclé, délimité : quelle différence entre moi et l'autre, mon moi est aussi mon autre, *l'autre* est moi ; vertigineusement familier, le *moi autre* (*alter ego*) me suit partout, me perce à jour, me surveille et me contrarie. Le double se présente d'emblée comme une aporie : il voit en moi, me pénètre et, prenant ma place, me remplace⁹⁹⁶.

El Romanticismo⁹⁹⁷, como ocurre en muchas otras cuestiones literarias, dará carta de naturaleza en la literatura a la figura del doble moderno y será la literatura fantástica, la forma ideal para plasmar este miedo existencial, ya que

⁹⁹⁵ Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence, Le double en Europe*, París, PUF, 1996, pp. 6-7.

⁹⁹⁶ Wladimir Troubetzkoy, " Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski " en *Figures du doubles dans les littératures européennes*, études réunies et dirigées par Gérard Conio, Lausana, L'Âge d'Homme, 2001, p. 46.

⁹⁹⁷ No es propósito de este trabajo realizar un estudio pormenorizado de la historia y evolución del doble. Para esa cuestión aconsejamos la consulta de los estudios mencionados en la nota anterior, así como el estudio inaugural de Otto Rank, *Une étude sur le Double*, París, Denoël et Steele, 1932 y los de Antonio Ballesteros, *Op. Cit.* y Wladimir Troubetzkoy, *Op. Cit.*

Par sa nature même, l'œuvre fantastique ménage l'ambivalence, permet le doute, projette un double regard sur l'événement, multiplie les effets de miroir. L'esthétique du double s'y déploie donc comme thème et souvent comme architecture de l'œuvre, et cela excède la période romantique : il s'agit d'un *topos* constant. Ce thème matérialise l'obscur conscience que l'être, en train de naître à lui-même, a de soi dans un second "moi", ami ou ennemi, que la psychanalyse se chargera d'interpréter⁹⁹⁸.

Así, a lo largo del siglo XIX aparecerán sin cesar diferentes manifestaciones de la figura del doble, desde las formas más clásicas, como lo que se ha venido llamando fenómenos de autoscopia –verse uno mismo- o encontrarse con un ser idéntico pero que es percibido como un ser separado y diferenciado de uno mismo, hasta fenómenos más complejos y subjetivos que tienen más bien que ver con el presentimiento de que hay algo que nos acecha desde el interior⁹⁹⁹.

El proceso de subjetivación llegará a su máxima expresión a finales de siglo, como dicen Jourde y Tortonese:

La fin du XIXe siècle exacerbe ces caractéristiques du double romantique, la scission intérieure se démultiplie en une fragmentation illimitée, la dialectique se bloque, la maladie mystique se subdivise en pathologies scientifiquement répertoriées, la nature n'est plus qu'une mère abusive, l'exception devient perversion, le monde se débite en collections et le sujet se répartit en symptômes¹⁰⁰⁰.

La plasmación del doble en la época finisecular se revela fundamental en tanto en cuanto esta época convierte en tema literario primordial la contradicción del ser humano. En este sentido, asistiremos a la plasmación insistente de este conflicto que materializa fundamentalmente el sentimiento de amenaza a la integridad identitaria, como venimos diciendo: "le moi, au tournant du siècle, n'est plus maître chez lui"¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁸ Valérie Tritten, *Op. Cit.*, p.75.

⁹⁹⁹ Los investigadores utilizan diferente terminología para clasificar los tipos de doble. Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Op. Cit.*, pp. 91-101 hablan de "double objectif" y "double subjectif" y Juan Bargalló Carraté, por su parte, distingue entre "doble por fusión", "doble por fisión" y "doble por metamorfosis". Vid. Juan Bargalló Carraté "Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis" en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló Ed., Sevilla, Alfar, 1994, pp. 11-26.

¹⁰⁰⁰ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p.34.

Los relatos de Henri de Régnier que estudiaremos a continuación plantean una consideración diferente de la figura del doble. Si el doble, como hemos escrito, pone sobre la mesa el miedo ante lo que parece significar la desintegración del yo, Henri de Régnier muestra esas manifestaciones como imágenes ideales, como presencias necesarias para la plenitud identitaria. En consecuencia, será este hecho la característica esencial que diferencia los relatos de Henri de Régnier de otras plasmaciones de la figura del doble en la época fin de siglo. En *L'Entrevue* y *Le Ménechme*, la presencia altérica es percibida como una presencia positiva –que completa la identidad de los personajes- y no como una amenaza. En este sentido, la manifestación plantea la materialización de una figura ideal para los personajes, figura que pertenece al tiempo en el que ambos personajes desearían vivir. Los personajes se identifican con dichos dobles, que representan todo lo que a ellos les gustaría ser.

L'Entrevue confronta a nuestro personaje con Vincente Altinengo, propietario del palacio Altinengo; *Le Ménechme* supone el encuentro del narrador con su figura del pasado más admirada, el rey Luis XIV.

De hecho, los títulos de ambos relatos preparan la presencia de la figura del doble. El término *ménechme* es, quizás, el caso más claro. Definido por *Le trésor de la langue française*¹⁰⁰² como “ personne qui présente une ressemblance frappante avec une autre ”, tiene como sinónimo principal sosia(s). El término proviene de la comedia de Plauto *Los dos Menecmos* o *Los gemelos*. Así, el título pone sobre aviso al lector sobre lo que va a encontrar, la manifestación de una presencia altérica que reviste los rasgos de la figura del doble.

En el caso de *L'Entrevue*, el título no es tan explícito. El vocablo *entrevue* plantea una serie de dudas con respecto a su significado preciso. El étimo tiene una

¹⁰⁰² Entrada Ménechme, *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, disponible en <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine [Consultado el 9 de marzo de 2019].

doble categoría gramatical, sustantivo, por un lado, y, por otro, en tanto que participio del verbo *entrevoir*, *entrevue* adquiere un valor adjetival. Esta doble categoría se plasma en la doble interpretación que podemos darle al título. Así, como sustantivo, *entrevue* significa “ rencontre concertée entre deux ou plusieurs personnes ” y, como participio, el término asume el sentido del verbo, cuya definición es “ voir à demi, confusément, comme à travers un écran ”¹⁰⁰³. La interpretación que hacemos del título proviene de la unión de ambas interpretaciones: el relato nos plantea un encuentro con otra persona, dicho encuentro aparece difuso, poco definido, efímero tal vez, y que puede ser percibido únicamente a través de la mediación de un elemento, que en este análisis hemos llamado puerta. En este caso, el espejo, así como el cuadro y el busto de Vincente Altinengo. *L'Entrevue* nos sitúa así desde su título mismo en una perspectiva de duplicación y en consecuencia incierta.

La manifestación de sendas presencias altéricas en estos relatos ha sido preparada, como acabamos de ver, por la subjetivación del espacio a través de la actualización del pasado.

Le Ménechme ha situado al narrador en los jardines del Grand Trianon, perdido en sus ensoñaciones. En ese momento, el narrador intuye la presencia de un ser. Al mirar descubre alejada una figura difusa, que no consigue distinguir bien y a la que llama “ promeneur invisible ”¹⁰⁰⁴. La descripción no se detiene en detalles precisos, pero marca insistentemente el carácter extraño tanto de la vestimenta como del comportamiento de este personaje: “ C’était un homme âgé, à en juger d’assez loin. Il marchait pesamment en s’aidant d’une canne. Il était enveloppé d’une vaste

¹⁰⁰³ Entradas Entrevue y Entrevoir, *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, disponible en <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine [Consultado el 9 de marzo de 2019].

¹⁰⁰⁴ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., pp. 187

houppelande et coiffé d'un feutre à larges bords d'où s'échappaient par derrière des cheveux longs. Il portait des culottes et des bas de bicycliste ”¹⁰⁰⁵.

Aun con todo, el narrador siente “ une curiosité sympathique ”¹⁰⁰⁶ con ese personaje, que a ojos del narrador posee un porte y una dignidad de otro tiempo: “ Ce devait, sans doute, être quelque peintre, et son allure, quoique un peu bizarre, ne manquait pas de dignité. Mais le plus singulier, c'était qu'en l'apercevant, j'avais été sur le point de me lever ”¹⁰⁰⁷.

El personaje “ traversa lentement, sans [le] voir ”¹⁰⁰⁸ como una aparición y el narrador tiene la sensación de estar fuera de lugar, de estar invadiendo el espacio personal de ese caminante misterioso: “ j'avais l'impression que c'était moi qui troublais sa promenade et non lui qui dérangeait ma rêverie ”¹⁰⁰⁹.

El léxico utilizado para describir este primer encuentro incide en el carácter excepcional, así como en el “ malaise si indéfinissable ”¹⁰¹⁰ que siente cuando lo ve desaparecer.

La atmósfera del encuentro indica también, en cierto sentido, el carácter extraordinario de la situación. Mientras el tiempo se complica y la lluvia arrecia, aparece un carruaje como salido de otro tiempo. La actitud y los propósitos del cochero acentúan el contraste entre presente y pasado. Este personaje reintroduce la banalidad y la vulgaridad de los tiempos presentes, con una actitud vulgar y unas palabras que rozan la mala educación. Es la antítesis del narrador: “ Hé ! bourgeois ! ça va-t-il, pour

¹⁰⁰⁵ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 187.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁰⁷ *Ibid* pp. 187-188.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 188.

Versailles ?... Attendez que j'allume. On n'y voit goutte. Allons, montez ! Est-ce que le vieux est avec vous ? ”¹⁰¹¹.

La frase directa, coloquial, sin respecto, diverge de la actitud educada y de respeto del narrador cuando decide aceptar como compañero de trayecto al caminante misterioso : “ Décemment, je ne pouvais abandonner ce vieil homme, par un temps pareil, en ce lieu isolé ”¹⁰¹².

El trayecto en el carruaje aviva la curiosidad del narrador que, sin poder controlarse, escruta la figura del personaje misterioso en un intento por distinguir sus rasgos faciales. Su atuendo y su actitud replegada se lo impiden “ Les bords trempés d'eau [de son chapeau] se rabattaient si bien sur son visage que je n'en distinguais pas les traits, d'autant plus que je m'étais rejeté au fond du fiacre pour lui faire place ”¹⁰¹³.

El narrador siente que está ante alguien diferente, importante, de cuidada educación. Finalmente, la casualidad se alía con el narrador y las luces de una tienda iluminan el rostro del desconocido. La descripción, detallada y subjetivada, dan cuenta del parecido del personaje misterioso con la imagen del medallón que reproduce el retrato del rey Luis XIV:

À ce moment, nous passions devant une boutique vivement éclairée, et le visage de l'inconnu m'apparut en pleine lumière. Je faillis pousser un cri de surprise. Ce long nez, ces yeux aux paupières lourdes, cette lippe pendante, cette face orgueilleuse et sénile, c'était celle-là même dont j'avais, quelques heures auparavant, contemplé l'image royale et dure dans la cire de Benoît, et qui, par quelque jeu du hasard, revenait devant moi en une prodigieuse et fortuite ressemblance¹⁰¹⁴.

¹⁰¹¹ Henri de Régnier, *Couleur du temps, Op. Cit.*, p. 188.

¹⁰¹² *Ibid.*, pp. 188-189.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, pp. 189-190.

Esas impresiones, fruto de las inclinaciones del narrador, son al principio rechazadas, resultado de una “ prodigieuse coïncidence physique ”¹⁰¹⁵, que una naturaleza caprichosa “ s’était amusée à se répéter ironiquement et à affubler le pauvre homme qui se trouvait à côté de moi, dans ce fiacre, du masque souverain dont elle avait pétri jadis, pour d’autres destins, la forme célèbre et glorieuse ”¹⁰¹⁶.

El narrador muestra una mezcla de incredulidad y de emoción al mismo tiempo. Incredulidad que se refleja en términos como *hasard*¹⁰¹⁷, *prodigieuse*¹⁰¹⁸, *fortuite*¹⁰¹⁹, *coïncidence*¹⁰²⁰, *ironiquement*¹⁰²¹... y que pone de manifiesto que este encuentro, de ser “real”, significaría estar en presencia del máximo representante de su época admirada. La emoción, por su parte, se traduce mediante el tono de la descripción y los elogios que transmite en las últimas palabras.

La balanza se decanta, el narrador asume que la presencia ante sus ojos es la del rey, quien pide compartir los gastos y agradece el gesto del narrador por haberle llevado a casa, señalando “ la haute grille dorée et la masse confuse du château ”¹⁰²². Aceptar dicha presencia significa el encuentro con la alteridad, aunque sea por un breve momento. El narrador designa a ese caminante misterioso que ha decidido cruzarse en su camino como “ le singulier ménechme ”¹⁰²³ y contempla la moneda que revela a sus ojos la prueba definitiva: “ Ce ne fut qu’une fois en wagon que je songeai à examiner la pièce d’argent que l’inconnu m’avait glissée dans la main avant que j’eusse pu m’y

¹⁰¹⁵ Henri de Régnier, *Couleur du temps*, Op. Cit., p. 190.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, pp. 190.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 190.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 190.

refuser. Elle portait l'effigie du Grand Roi et, en exergue, l'inscription latine : *Ludovicus XIV, rex Galliae et Navarrae*, avec le millésime de 1701 ”¹⁰²⁴.

El personaje del rey representa el doble ideal del protagonista. Todos los momentos fuertes del relato han ido tejiendo este encuentro, que pone de manifiesto la pervivencia del pasado en el alma del narrador. La figura del rey Luis XIV, por lo tanto, no amenaza la integridad identitaria del narrador, sino que, en cierto sentido, la reafirma y la completa.

Un caso similar veremos en *L'Entrevue*. El protagonista va a encontrarse cara a cara con Vincente Altinengo, figura que será asumida, al igual que en *Le Ménechme*, como un doble ideal por el narrador-protagonista. Este encuentro tendrá lugar en el palacio Altinengo, presentado ya por el narrador, desde su llegada, como espacio altérico excepcional que va a permitirle vivir una situación única, con ayuda del espejo que preside la sala de los estucos:

Un rayon de soleil le faisait plus doré et plus beau encore. Une atmosphère d'une lumineuse tristesse l'emplissait et je me sentais étreint d'une émotion indéfinissable. Ne serais-je pas un intrus dans ces lieux ? N'allais-je pas troubler leur abandon ? De quel droit, après tout, osais-je m'introduire en leur silencieux mystère ? Hélas, en tout cas, je ne serais pas un intrus bien gênant ! Je n'y apporterais avec moi ni la joie bruyante de la jeunesse, ni les rires de la santé. Je faisais si peu partie de la vie, et cependant c'était pour essayer de revivre que je revenais dans cette Venise chercher dans mon passé de quoi y rattacher ma misère présente ! Vaine tentative, chimérique espoir. C'était à peine un vivant qu'accueillerait dans sa paix à demi-morte ce vieux Palais Altinengo. Et soudain, dans la grande glace, debout en son cadre de marbre, je m'aperçus lointain et vague, comme si mon image fût soudain entrée dans la région reflétée et muette des ombres...¹⁰²⁵.

Como podemos preciar, el narrador experimenta insistentemente la sensación de penetrar en un espacio secreto y restringido que le provoca una serie de sentimientos

¹⁰²⁴ Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 190-191.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, pp. 65-66.

encontrados, como ocurría en *Le Ménechme*. Así, la emoción y la alegría se tiñen de melancolía y de culpabilidad.

La aparición de Vincente Altinengo se acerca paulatinamente a través de una serie de coincidencias que tienen como objetivo preparar ese encuentro. De hecho, dos simulacros de aparición tienen lugar antes del encuentro definitivo, provocados por el busto desaparecido y el retrato descubierto en el palacio.

En cuanto a la desaparición del busto, el hilo conductor del suceso, como hemos visto en páginas anteriores, es la percepción del mismo no como un objeto inanimado, sino como un ser vivo. Ya desde el relato de la desaparición que realiza Prentinaglia “ – Il lui est arrivé, mon cher, qu’il est parti ”¹⁰²⁶, el busto parece asumir la entidad de la persona representada y no es visto como una reproducción escultórica. El narrador vuelve a esta desaparición en varias ocasiones y siempre bajo las mismas condiciones. Así hablará de “ mystérieuse évasion ”¹⁰²⁷, de “ aventure du buste vagabond ”¹⁰²⁸.

La personificación del busto por parte del narrador tiene lugar en el palacio. El personaje que representa intriga al narrador que desea fervientemente descubrir su identidad. Este pensamiento obsesivo, que el narrador tilda de “ singulière occupation ”¹⁰²⁹, le lleva a cuestionarse sobre el nombre y las circunstancias vitales del personaje reproducido: “ Qu’avait-il pu bien être, ce Vénitien anonyme ? Comment avait-il vécu ? ”¹⁰³⁰.

La obsesión que sufre es detallada con precisión a través de numerosas descripciones, que tienen por objeto ir precisando la manifestación. La figura nunca se

¹⁰²⁶ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 40

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, pp. 92-93

presenta en su conjunto, sino por partes. La última descripción, que muestra gran nitidez en el rostro de la aparición, introduce una visión de dicho personaje más subjetiva y personal:

Mais, à présent, je devais constater qu'il n'en était plus ainsi et que l'image primitive de l'inconnu du Musée civique subissait de curieuses déformations

Le terme de déformation n'est, d'ailleurs, pas exact et exprime mal ce que je vais dire : l'image ne s'était pas " déformée ", mais plutôt " reformée " et celle qui m'apparaissait maintenant atteignait une telle précision, qu'il était douteux que le buste lui-même eût été poussé par le modelleur à un pareil point de réalité. Le visage de l'inconnu se montrait à moi distinct dans une surprenante vérité et je le voyais, ce qui était plus bizarre encore, comme si je l'eusse regardé à l'aide d'un verre grossissant qui l'eût porté à sa dimension naturelle¹⁰³¹.

Las constantes apariciones del busto en la imaginación del narrador representan un indicio, un simulacro, de la manifestación definitiva de Vincente Altinengo, que por el momento sigue siendo un personaje desconocido, sin nombre ni pasado. El descubrimiento del retrato otorga la identidad al personaje misterioso reproducido por el busto: es Vincente Altinengo, propietario del palacio, duplicado en el busto y en el retrato:

Certes, cette seconde peinture avait également souffert et une grande déchirure la séparait presque en deux, mais le personnage qu'elle représentait semblait devoir être assez distinct. En tout cas, une inscription assez bien conservée allait m'apprendre son nom. Approchant mes yeux de la toile, j'y lus en effet ces mots : *Vincente Altinengo, nobile Veneziano MDCCLXII*¹⁰³².

La certeza en la identidad de la figura misteriosa confirma el sentimiento de conexión que ya intuía el narrador, al que percibe como un ser cuya presencia permanece viva en el palacio y al que le unen unos lazos que van más allá de la simple curiosidad o simpatía:

Ce personnage que j'avais là, devant moi, mais je le connaissais de longue date ! Je connaissais ce visage étroit et maigre, au long nez, au regard ironique, au sourire ardent et désabusé. Je connaissais cette expression de finesse ; je connaissais sur ce front les pointes de cette perruque poudrée. Aucun doute n'était possible. Oui, Vincente Altinengo et l'Inconnu que représentait le petit buste du Musée civique ne faisaient qu'un. La ressemblance entre le portrait peint et

¹⁰³¹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 93-94.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 99.

l'effigie modelée était frappante et un singulier hasard me permettait de les identifier l'un à l'autre. L'Inconnu du Musée était l'Altinengo du vieux cadre. Mais pourquoi était-ce à moi qu'avait été réservée cette curieuse révélation dont l'étonnement me tenait adossé au mur, immobile et les yeux fixés sur ces yeux qui me considéraient du fond du passé, d'un regard à la fois lointain et proche, d'un regard presque vivant¹⁰³³.

La reacción del narrador denota la cercanía que siente hacia ese personaje, al que ve como un alma gemela, un alma que comparte sus mismas inquietudes y que, representa por lo tanto su doble ideal, “su yo en el pasado”:

J'étais donc en présence de mon prédécesseur en ces lieux ornés par lui avec tant de luxe et de goût, et je sentis une vive curiosité de l'aspect qu'avait bien pu avoir, de son vivant, ce gentilhomme vénitien qui avait préparé à ma solitude la mélancolique et mystérieuse retraite où j'étais venu chercher le silence de mon cœur et l'oubli de la vie¹⁰³⁴.

Una vez descubierta la identidad del busto, ya no necesita recrear su presencia y los fenómenos extraños de materialización desaparecen; serán sustituidos, como veremos más adelante, por la aparición del propio Vicente Altinengo:

Or, à présent, ces phénomènes d'illusion visuelle avaient presque complètement cessé et cette cessation, par une coïncidence qui mérite d'être remarquée, datait du jour où le hasard m'avait appris le nom de l'inconnu peint sur cette vieille toile reléguée dans un coin du palais Altinengo. La bizarre rencontre par laquelle j'habitais une partie de son propre palais, au lieu d'augmenter l'intérêt que j'avais jadis et plus récemment porté à ce personnage longtemps pour moi énigmatique, avait dissipé en moi toute curiosité à son égard. Les questions que je m'étais souvent posées à son sujet ne se présentaient plus à mon esprit, depuis que je savais que le gentilhomme du buste était ce Vincente Altinengo dont le portrait achevait de s'écailler sous l'humidité, dans la petite pièce obscure où une négligence de la signora Verana m'avait conduit jusqu'à lui¹⁰³⁵.

En este sentido, el busto y el retrato no son sino duplicaciones que sirven de preparación para la manifestación de Vincente Altinengo a través del espejo. El narrador percibe la excepcionalidad del descubrimiento de la identidad del noble veneciano, que parece vivir y traer consigo ese pasado deseado : “ pourquoi était-ce à moi qu'avait été réservée cette curieuse révélation dont l'étonnement me tenait adossé

¹⁰³³ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 100-101.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, pp. 109-110.

au mur, immobile et les yeux fixés sur ces yeux qui me considéraient du fond du passé, d'un regard à la fois lointain et proche, d'un regard presque vivant ”¹⁰³⁶.

La manifestación de Vincente Altinengo aparece también de forma progresiva. El inicio de la serie de acontecimientos que culmina con el momento decisivo de la aparición es fechado con precisión, el 27 de noviembre. Esta datación, por una parte, significa el intento del narrador de procurarse una coartada realista –para que no le tomen por loco según los códigos convencionales- y, por otra, supone, al igual que la relación detallada de sus actividades cotidianas, insistir en la distancia entre la realidad banal, la rutina diaria y la manifestación de este tiempo esencial en un espacio que deviene asimismo *otro*: “ Ce jour-là, tout se passa donc comme de coutume. Une fois levé, je pénétrai dans le salon des stucs ”¹⁰³⁷.

Cuando llega la noche, la puerta comienza a abrirse despacio y se confirma la hipótesis de que el espejo es una especie de paso entre dos mundos. A medida que se acerca al espejo, algo cambia; el espacio se refleja, pero la imagen del narrador desaparece, su mano, al acercarla al espejo, también se desvanece reproduciendo una imagen explotada hasta la saciedad por el cine de terror y fantástico actual:

La surprise que me causa la constatation de cette absence me tint un instant immobile, puis, de nouveau, je fis un pas. Le salon reflété était toujours vide de moi. Je m'approchai de plus près jusqu'à toucher la glace de ma main. Je n'y voyais ni ma main, ni mon visage, ni mon corps. Le miroir ne tenait pas plus compte de moi que si je fusse devenu une ombre inconsistante, transparente et immatérielle. Seul s'y montrait le brillant et baroque décor dont j'étais le personnage non avenu¹⁰³⁸.

El narrador parece haberse convertido en una presencia inmaterial, una sombra como nos dice el relato. Es la transformación necesaria para acceder a otra existencia; el espejo se muestra por tanto como el mediador entre dos espacios y dos tiempos:

¹⁰³⁶ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 101.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, pp. 117-118.

il me fallait bien reconnaître que j'étais devenu soudain un être exceptionnel et que cette journée, qui m'avait semblé pareille à toutes les autres marquait mon entrée dans une existence paradoxale, comme si cette porte de miroirs eût été l'emblème de l'arcade magique par où l'on pénètre dans le monde du mystère et de l'inexplicable, au seuil duquel je me trouvais maintenant, sans que rien eût paru m'y prédestiner jamais¹⁰³⁹.

Poco a poco una presencia se materializa como sustituto de su reflejo desaparecido. A pesar de la sorpresa inicial, el narrador asume el privilegio que le ha sido concedido y da la bienvenida al morador de pleno derecho del palacio:

N'était-ce pas lui qui avait voulu que je vinsse habiter son propre palais ? N'était-ce pas lui-même qui m'avait révélé son nom ? Ne m'avait-il pas choisi entre tous pour se manifester à moi ? Et tout cela, je le sentais si bien aujourd'hui que je n'en éprouvais aucune surprise. N'était-il pas juste qu'il reprît possession de son salon aux beaux stucs ? Devant lui, je ne pouvais que m'incliner en lui disant : " Salut, Vincente Altinengo, salut ! Soyez le bienvenu en cette demeure qui est la vôtre ! " ¹⁰⁴⁰.

Vincente Altinengo se muestra ante sus ojos. Poco a poco, va adquiriendo vida y dejando de ser una ilusión. La alteridad que completa la identidad del narrador-protagonista es este noble veneciano, que encarna los aspectos añorados del narrador, alter ego, a su vez, de Henri de Régnier:

C'était bien Vincente Altinengo qui était debout devant moi, au fond de ce miroir d'où son image évinçait la mienne. C'était lui dont les pieds posaient sur le pavage de la mosaïque aux fragments de nacre incrustés et qui se tenait là, incolore, impondérable, presque encore immatériel, et sa présence me semblait si simple, si naturelle que je ne cherchais pas à en comprendre le sens, l'intention et le mystère¹⁰⁴¹.

El narrador asiste a diferentes momentos de la vida cotidiana de Altinengo. La imagen de Vincente se va haciendo cada vez más nítida y, de presencia evanescente, pasa a conformarse como una figura materializada:

Peu à peu, en effet, la consistance de l'apparition se modifiait. Tout d'abord l'ombre de Vincente Altinengo semblait, comme je l'ai dit, en quelque sorte immatérielle, impondérable et, de plus, elle était incolore en sa grisaille vaporeuse, mais bientôt il me sembla qu'elle prenait du poids et que sa substance se solidifiait. En même temps, elle se colorait de teintes de plus en plus réelles, faibles encore, mais déjà distinctes entre elles. Vincente Altinengo, à mesure que cette transformation s'opérait, perdait son air d'illusion. Au bout d'un certain temps, je distinguai la

¹⁰³⁹ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 118.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, pp. 122-123.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 123.

nuance des vêtements, la qualité des étoffes. Le visage, les mains devenaient peu à peu ceux d'un vivant¹⁰⁴².

A la vez que la imagen se precisa, la identificación se consolida. El cambio de pronombres *il/je* desaparece al final: ambos están “ face à face ” en un aislamiento *réiproque*. El narrador presiente que el proceso es mutuo y que la comunicación es bidireccional:

Quoique j'eusse pris aisément mon parti de cette présence singulière, une question se posait cependant à mon esprit. Vincente Altinengo s'apercevait-il de mon existence ? Etais-je visible pour lui comme il l'était pour moi ? Jusqu'alors aucun indice ne me permettait de le supposer, mais un moment arriva où il me fut possible de penser différemment. Ce soir-là, Altinengo se promenait les mains croisées derrière son dos, et toute sa personne était, ce soir-là, particulièrement distincte. Tout à coup, il s'arrêta, se tourna brusquement de mon côté, fit un geste de surprise, puis reprit sa promenade, mais il paraissait préoccupé. Evidemment, Altinengo avait été troublé par quelque chose et c'était moi, peut-être, qui étais la cause de son trouble¹⁰⁴³.

Altinengo parece sufrir de las mismas crisis de angustia y de nerviosismo que el narrador, el presente y la imagen de éste perturban la vida de Vincente Altinengo. Son dos personajes diferentes de dos épocas distantes, “ le Parisien d'aujourd'hui ”¹⁰⁴⁴ y “ le Vénitien de jadis ”¹⁰⁴⁵, reflejos uno del otro, pero que, al mismo tiempo, parecen conformar un mismo ser: “ Altinengo et moi, nous existons l'un pour l'autre ”¹⁰⁴⁶.

El narrador siente la necesidad de acercarse a Vincente Altinengo, el destino le ha brindado la oportunidad de conocerlo, y, así, desembarazado de las ataduras del presente, se funde con Vicente Altinengo y no duda en afirmar “ Je m'oubliais moi-même ”¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴² Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 124.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, pp. 125-126

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

Así, por qué rechazar esta posibilidad, por qué no aceptarla. El narrador admite la alteridad que se manifiesta ante sus ojos. Es la única manera de admitir su existencia y fortalecer su identidad, completarla para seguir viviendo:

Étrange aventure à laquelle rien ne m'avait préparé, mais que j'accueillais sans étonnement... Pourquoi ne l'aurais-je pas acceptée, puisqu'elle se présentait en de pareilles conditions de facilité, avec un tel naturel ? Elle n'était le résultat d'aucune conjuration et d'aucune sorcellerie. Quelques petits faits épars m'y avaient conduit insensiblement. Pourquoi la refuser, puisqu'elle venait à moi ? Et puis, hôte de Vincente Altinengo, n'était-il point de simple politesse de tendre la main à son ombre ?¹⁰⁴⁸.

El léxico empleado en ese momento final insiste en la idea de comunicación, de comunión entre ambas figuras. El narrador siente la fuerza que le empuja hacia Vincente Altinengo, una fuerza misteriosa que les conduce inexorablemente a encontrarse:

Cette persuasion eut pour conséquence, de ma part, une violente envie de communiquer avec cet être si proche de moi et si lointain, et il me semblait qu'Altinengo éprouvait un sentiment analogue. Quoi d'étonnant à cette réciprocité ? Un mystérieux hasard ne nous mettait-il pas en présence, moi, le Parisien d'aujourd'hui, lui, le Vénitien de jadis ? Ne répondrions-nous pas ainsi à quelque profonde intention de la destinée ? N'obéissions-nous pas à des coïncidences secrètes qui voulaient que ce vieux palais abandonné de Venise fût le lieu de notre rencontre ?¹⁰⁴⁹.

La narración se detiene, el encuentro se corta. Los puntos suspensivos dan paso a un salto temporal. La prolepsis sitúa de nuevo al personaje fuera del palacio, unos días después. El despertar es visto por el narrador como un renacer, el regreso de otra vida en otro tiempo y otro espacio.

Le sommeil dont je m'éveillais était un sommeil singulier. Il me semblait qu'il durait depuis très longtemps, depuis plus longtemps que ne durent les sommeils de chaque nuit. Profond, absolu, il avait été une cessation complète de tout mon être. Tout avait été endormi en moi : mon corps, mon sang, ma pensée, ma mémoire, mon présent, mon passé. Du fond de ce sommeil, je remontais lentement, comme d'un abîme, en une ascension continue ; maintenant, j'affleuraux à la surface, je redevenais un vivant. Je ne vivais pas encore, mais j'allais vivre. Bientôt j'allais pouvoir ouvrir les yeux, remuer mon pied, ma main, me mouvoir, parler¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁴⁸ Henri de Régnier, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., pp. 127-128.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 131.

El encuentro ha estado marcado por la reacción de una Venecia enfurecida, que ha descargado su ira en forma de tormenta y ha destruido el palacio. El paso al otro mundo significa el acceso a la alteridad en el que su ser actual muere para asumir lo que le ofrece ese personaje del pasado y, de esta manera, renacer completo. Aun así, a pesar de ser plenamente consciente de lo que ha experimentado, el narrador duda, se deja guiar por las pautas del tiempo presente y la coherencia lógico-histórica. Su médico y Prentinaglia hacen temblar su certeza y el narrador no puede evitar preguntarse si el encuentro se ha producido realmente, si él y Vicente Altinengo han podido unirse, han podido completarse:

Comme mon propre corps, l'ombre fragile de Vincente Altinengo avait-elle été atteinte par la brusque chute de la porte ? Était-ce par accident que notre mystérieux colloque avait été interrompu ? La merveilleuse aventure, au seuil de laquelle j'avais cru me trouver, s'était-elle terminée bêtement par la stupide blessure qui m'avait empêché de la conduire jusqu'au bout ? S'était-elle continuée dans cet anormal sommeil qui avait étonné et inquiété le docteur Bellincioni ? Avais-je, pendant ce temps, rejoint Vincente Altinengo dans le mystérieux domaine d'où il avait voulu sortir et où il avait voulu m'attirer ? Quoi qu'il en eût pu être, j'en avais, hélas, complètement perdu tout souvenir¹⁰⁵¹.

Prentinaglia le comunica que el busto del museo “ a repris sa place dans sa vitrine ”¹⁰⁵² pero presenta una marca en la frente, “ une fêlure assez visible ”¹⁰⁵³. Esta noticia restablece el ideal del narrador. Ambos personajes no son sino dos manifestaciones de la misma identidad en dos épocas diferentes

-A ce propos, mon cher, vous vous souvenez de l'histoire du petit buste du Musée civique dont je vous avais conté la disparition, eh ! bien, il a repris sa place dans sa vitrine. Un beau matin, on l'y a retrouvé, toujours souriant sous sa perruque, mais le mystificateur qui l'avait emporté a dû le laisser tomber, car on y a constaté une fêlure assez visible¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵¹ Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, Op. Cit., p. 135.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 137.

El relato se clausura con otra descripción del palacio. El narrador se pierde en sus recuerdos que nos trasladan hasta la sala de los estucos del Palacio Altinengo. Esta nueva visión se desvanece ante el espejo, evaporándose así cualquier posibilidad de repetir la experiencia, ya que la Venecia del presente se ha tragado el pasado que había reaparecido.

2.2.4. Conclusiones parciales

El análisis de la manifestación de las diferentes presencias altéricas en este apartado se ha llevado a cabo en tres partes diferentes. En la primera, hemos estudiado cómo esa manifestación es la representación del monstruo que habita en cada ser humano. Así, en *La mort de M. de Nouâtre et de Madame de Ferlinde*, M. de Nouâtre simboliza la doble naturaleza de los seres humanos, la bestia aparece como la manifestación altérica de esa duplicidad.

La segunda parte nos ha permitido mostrar un ejemplo de apariciones fantasmales. El relato *La lettre*, a diferencia de *Le portrait de la Comtesse Alvenigo*, *Le secret de la Comtesse Barbara* o *La femme de marbre*, ha planteado la aparición de la presencia fantasmal como una posible esperanza de recuperar el amor perdido, aunque sea en la muerte.

La última parte nos ha servido para plantear la aparición de la figura del doble en Henri de Régnier. En los dos relatos analizados, *L'Entrevue* y *Le Ménechme*, la manifestación del doble se ha presentado como una visión agradable. A diferencia de la concepción del doble en la época finisecular –en la que esta figura representa la amenaza de desintegración de la identidad–, en los relatos analizados, Vincente

Altinengo y Louis XIV, no son sino la imagen del doble ideal de los protagonistas y, en este sentido, representan la aceptación de la identidad conflictiva del ser humano.

CONCLUSIONES GENERALES

*Nous vivons dans une chambre de miroirs, nos reflets s'y fixent, s'y éloignent, s'y contrarient. La mémoire se perd en tous ces nous-mêmes, en même temps complets et fragmentaires, qui nous constituent et dont l'ensemble nous reconstitue en même temps que le détail. Et chacun dégénère [sic] du moi central et réfléchible, qui ne voit jamais que la dispersion de son identité à travers le temps*¹⁰⁵⁵.

El propósito de esta investigación, titulada *Contribución al estudio de la alteridad en los relatos fantásticos de Henri de Régnier* ha sido mostrar cómo los conceptos de alteridad y de literatura fantástica están íntimamente relacionados en la literatura fin de siglo francesa y, especialmente, en un autor como Henri de Régnier, impregnado de la estética simbolista.

A lo largo de estas páginas hemos ido desarrollando las premisas que nos han permitido realizar tal afirmación y para ello, hemos planteado nuestra investigación en dos partes claramente diferenciadas. Cada una de ellas ha contribuido a consolidar nuestra hipótesis de partida, esto es, que la alteridad es el rasgo que vehicula los relatos fantásticos de Henri de Régnier. La primera parte nos ha servido para exponer los fundamentos de los que nos hemos hecho eco en la segunda parte de nuestro estudio, que ha tenido como objeto principal el análisis de la manifestación de la alteridad en nuestro corpus de estudio.

Así, el primer paso de nuestra investigación nos ha conducido a la exploración de los conceptos de fantástico y de literatura fantástica. Nuestro recorrido nos ha permitido observar la transformación operada por la literatura fantástica desde su

¹⁰⁵⁵ Henri de Régnier, *Les Cahiers Inédits, Op. Cit.*, janvier 1893, p. 319.

introducción en Francia con la obra de E.T.A. Hoffmann hasta la literatura fantástica del *tournant du siècle*. Esta transformación se revela a través de la interiorización de lo fantástico, de modo que la literatura fantástica de la época finisecular se halla contaminada por las preocupaciones que caracterizan dicho momento histórico. De Hoffmann a Poe, pasando por Guy de Maupassant, lo fantástico se interioriza, se subjetiviza, y, en ese sentido, da cuenta del proceso de desintegración del yo que vive el siglo XIX. Lo fantástico fin de siglo está plagado de *névrosés*, de *pervers* y de *obsédés* que no son capaces de asumir la falta de su propio desequilibrio existencial. Junto a esta tendencia macabra y patológica, hemos analizado una tendencia que hemos denominado “fantástico de la *nuance*”, en el que los preceptos estéticos idealistas propios del simbolismo, así como sus grandes preocupaciones, pasan a formar parte de los textos fantásticos de esta época. Los relatos fantásticos de esta índole, basados en la ambigüedad y la incertidumbre, nos han permitido afirmar que la alteridad se erige como rasgo esencial de los relatos fantásticos escritos en la época fin de siglo, que pone en primera línea la preocupación por la integridad identitaria del sujeto.

Hecha esta constatación, el segundo paso de nuestra investigación nos ha dirigido hacia la exploración del concepto de alteridad y su plasmación en la literatura fin de siglo. Así, nuestro análisis ha consistido en estudiar la relación entre la aprehensión del yo en tanto que sujeto y su confrontación con el *otro*, percibido como amenaza a nuestra identidad. Nuestro estudio ha dado cuenta de cómo la literatura, fundamentalmente el género fantástico, ha ido plasmando dicha relación desde el Romanticismo hasta el final del siglo XIX. Así, nos hemos detenido en figuras esenciales de la literatura francesa como Gerard de Nerval o Arthur Rimbaud, para observar la evolución del concepto de alteridad en la literatura, hasta llegar a la

literatura simbolista que, a nuestro entender, coloca en primera línea de sus preceptos estéticos la dicotomía identidad/alteridad.

El análisis de esta dicotomía nos ha llevado a estudiar el concepto de símbolo y su relación con el mito en el movimiento simbolista francés. Los mitos esenciales del simbolismo se configuran en torno a esta oposición identidad/alteridad. Así, Narciso, Psique, Orfeo y Pigmalión serán figuras recurrentes en los escritores de esta época y por supuesto en Henri de Régnier, como integrante del movimiento simbolista.

El análisis de la manifestación de la alteridad en la obra de este autor ha sido la base de la segunda parte de nuestra investigación.

La estructura que hemos seguido ha pretendido mostrar los diferentes aspectos que este concepto presenta en los relatos de Henri de Régnier, repletos de símbolos. Para dar cuenta de esta complejidad, hemos decidido estructurar esta parte en dos capítulos que se completan y se complementan. El primero, que lleva por título “Puertas de la alteridad” nos ha permitido analizar los símbolos recurrentes en Henri de Régnier como umbrales que dan acceso a la alteridad. Cada uno de estos símbolos presenta un matiz diferente y refleja la problemática esencial que nos ocupa.

El primero, el laberinto, que en Henri de Régnier impregna toda su producción. Las diferentes estructuras laberínticas de sus relatos, tanto físicas como fundamentalmente mentales, nos han mostrado cómo los personajes van adentrándose en su conciencia. La *rêverie* regnieriana se ha revelado como el ejemplo perfecto de laberinto mental, en relatos como *L'Encrier Rouge*, por ejemplo. El paseo a través del laberinto nos ha mostrado cómo los personajes acceden a un estado de autoanálisis que les plantea dudas sobre su propia identidad. El laberinto se ha mostrado como una prueba que los personajes deben superar para lograr una identidad plenamente completa

y satisfactoria. El laberinto desemboca en un espacio cerrado, central, que pone a los personajes frente a otra puerta, un símbolo más de alteridad en Henri de Régnier. Este espacio central ha estado presidido normalmente por un espejo, segunda puerta de nuestro análisis.

El espejo, según la tradición, es símbolo de conocimiento, revela lo que esconde nuestro ser. Este es el sentido que le hemos dado en nuestro análisis. En los relatos de Régnier, el espejo aparece asimismo expresado mediante el elemento acuático, en los canales de Venecia o las fuentes y estanques de los parques, reflejo de Versalles. Así, un relato como *L'Entrevue* gira en torno al gran espejo, mediador, que va a permitir la comunicación entre dos mundos, dos tiempos y dos personajes diferentes, pero uno, al fin y al cabo. Junto al espejo, en ocasiones, aparecen otros mediadores en la obra de Henri de Régnier que hemos llamado *máscaras*, en un sentido simbólico. La máscara que esconde y revela al mismo tiempo.

En este sentido, hemos querido analizar una serie de elementos que pertenecen a la órbita de la máscara, las representaciones icónicas –en concreto retratos y estatuas- y las reproducciones con forma antropomórficas –maniqués y marionetas.

Los relatos de Henri de Régnier se caracterizan por la aparición constante de figurillas o retratos que terminan cobrando vida. Como hemos analizado, la animación de la estatua o de la escena pictórica es un elemento recurrente de la literatura fantástica. En el caso del autor que nos ocupa, dicha animación se ha teñido en numerosas ocasiones de los rasgos que definen la estética simbolista y, en este sentido, hemos ido viendo cómo el trasfondo idealista aparece más o menos velado en el tratamiento otorgado por el autor a este resorte fantástico. Así, la figurilla o el retrato, representaciones materiales, esconden la forma auténtica y verdadera, por lo que, en

estos casos, la animación ha sido más simbólica que real, fruto de la experiencia subjetiva de los personajes.

El estudio de la aparición de marionetas o maniqués nos ha permitido mostrar que comparten, en gran medida, los mismos rasgos definitorios que las representaciones icónicas. En la época fin de siglo, el interés por el motivo del maniquí o del autómatas se acrecienta y ejerce una gran fascinación. Los relatos de Henri de Régnier analizados participan de esta tendencia; así, hemos asistido a la presentación de toda una colección de reproducciones que se caracterizan por portar el traje veneciano tradicional o por ser duplicaciones de las máscaras de la *Commedia dell'arte* italiana. Esta caracterización particular nos ha confirmado, por una parte, la gran atracción que ejerce el pasado sobre Henri de Régnier; por otra, la consideración de símbolo que estos elementos adoptan en su obra, y, por último, pero esencialmente, la inscripción de todos estos motivos en la órbita de la máscara.

El estudio de estas puertas de la alteridad nos ha permitido constatar que dichos símbolos son esenciales en el camino de introspección necesario para acceder a la alteridad. Por lo tanto, el siguiente paso de nuestro análisis nos ha conducido al examen de las puertas de la alteridad que proceden esencialmente de la interioridad del personaje y que hemos llamado estados de conciencia alterados: el sueño y la locura.

En este punto, hemos considerado necesario establecer la evolución en la percepción social y el tratamiento literario de estos motivos. En este sentido, hemos esbozado sus rasgos en dos autores franceses, Gérard de Nerval y Guy de Maupassant, en nuestro intento de asentar las bases sobre las que Henri de Régnier se posiciona en su obra al respecto. La presentación de la concepción del sueño en Gérard de Nerval nos ha permitido observar la importancia de las ideas de este autor sobre las nociones de sueño

y ensoñación en Henri de Régnier. La locura como patología psicológica, omnipresente en la obra de Guy de Maupassant, nos ha servido para establecer las características y las pautas que han guiado la plasmación de este motivo en los relatos regnierianos. Asimismo, hemos prestado atención a la importancia del tema de la duplicidad humana y las cuestiones del conflicto entre identidad y dualidad en R. L. Stevenson. Esto nos ha confirmado la relevancia de estos temas en la época fin de siglo y, por consiguiente, en Henri de Régnier.

La estética simbolista del autor ha pilotado nuestro análisis de la presencia del sueño en los relatos de Henri de Régnier, el sueño ha aparecido de manera sistemática en los cuentos estudiados, tanto en los más ambiguos como en los que el tratamiento fantástico se ajusta al canon del fantástico fin de siglo. En el primer grupo, el onirismo ha sido la atmósfera característica; en el segundo, el sueño ha servido de excusa para explicar lo inexplicable.

La presencia de la locura en los relatos de Régnier nos ha mostrado una serie de tipos que responden a la figura del neurótico fin de siglo: maniático, obsesivo, compulsivo, perverso, que llega en muchos casos al comportamiento psicopático. Estas representaciones confirman, según nuestra interpretación, la filiación de Henri de Régnier a autores como E.A. Poe o, como hemos dicho en las líneas anteriores, Guy de Maupassant. Asimismo, hemos establecido la relación de este extravío mental con una concepción amorosa negativa y desviada.

Nuestro análisis nos ha confirmado también que en gran parte de los relatos sueño y locura se entretajan, para darnos una visión más compleja de la interioridad del sujeto y mostrarnos de ese modo el conflicto existencial que les define. Con esta constatación, hemos concluido el estudio de las puertas *de* y *a* la alteridad en los relatos

fantásticos de Henri de Régnier, que nos ha confirmado la importancia del cuestionamiento interior y la búsqueda insistente de una identidad satisfactoria y no problematizada.

El objetivo del último capítulo de nuestra investigación ha sido precisamente poner en evidencia que la manifestación de la alteridad es la vía para resolver el conflicto identitario. Así, hemos mostrado cómo la percepción y aceptación de la alteridad que se manifiesta es necesaria para la conformación de una identidad plena.

Nuestro planteamiento nos ha conducido a analizar y confirmar que la naturaleza de la alteridad en Henri de Régnier presenta una configuración espacial, temporal y del ser. Los parámetros que hemos tenido en cuenta se han fundamentado en la relevancia de los espacios y del pasado en la estética regnieriana. El tratamiento espacial en Henri de Régnier, analizado a lo largo de este estudio, ha puesto de relieve que la estructura laberíntica es el hilo estructurador de su tratamiento espacial. Así, el recorrido por el laberinto está marcado por la subjetivación progresiva de ese espacio. Del mismo modo, su particular querencia por los tiempos pasados, materializados tanto por la recreación de la época clásica francesa como por la llamada a un tiempo mitológico esencial, nos ha autorizado a afirmar que ese tiempo-*otro*, altérico, logra completar la transformación de un espacio ya subjetivado. De esa manera, espacio y tiempo se funden para conformar el espacio íntimo de *yo* que se enclava en un pasado hecho presente.

El último punto de nuestra investigación ha estado dedicado a mostrar cómo la alteridad del ser, esto es, las presencias altéricas, que salpican los relatos fantásticos de Henri de Régnier, no pueden manifestarse si previamente no se ha materializado la alteración espacial y temporal. Estas presencias han adoptado tres formas esenciales en los relatos de nuestro corpus: unas veces ha asumido la figura el monstruo –como

exteriorización de la dualidad que constituye la esencia humana-; en otras ocasiones, ha sido una presencia fantasmal la que se ha hecho visible y nos ha confrontado con el *otro* que es percibido como un peligro para nuestra integridad identitaria; por último, la figura del doble entendido como la alteridad necesaria que completa nuestra identidad.

Así, hemos analizado cómo el doble en Henri de Régnier no es percibido únicamente como la exteriorización de la desintegración de nuestro ser, sino más bien como la imagen ideal indispensable para aceptar nuestra identidad conflictiva.

Nuestra investigación nos ha permitido ahondar en la producción fantástica de Henri de Régnier, bastante olvidada por la crítica. Las características en cuanto a preceptiva estética de este autor nos han mostrado la complejidad a la hora de establecer fronteras precisas en la delimitación de esta producción. Así sus relatos fantásticos se caracterizan por la ambigüedad y la incertidumbre. El concepto de alteridad que hemos estudiado presenta la misma ambivalencia y no es exclusivo de su producción fantástica. La preocupación por su identidad y la constatación de la complejidad de su ser son constantes en la obra de este autor. Así, creemos que sería realmente interesante extender esta investigación al resto de la producción literaria de Henri de Régnier, ya sea su obra poética, ya sea la narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE HENRI DE RÉGNIER

REGNIER, Henri de y GIDE, André, *Correspondance (1891-1911)*, D. J. Niederauer et H. Franklyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

RÉGNIER, Henri de, “ Gérard de Nerval ” en *Proses Datées*, Paris, Mercure de France, 1925, pp. 106-111.

RÉGNIER, Henri de, “ Guy de Maupassant ”, *Les nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*, 29 avril 1933, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328268096/date> [Consultado el 17 de agosto de 2018].

REGNIER, Henri de, “ Le bosquet de Psyché ” en *Figures et Caractères*, Paris, Mercure de France, 1901.

REGNIER, Henri de, “ Poètes d’aujourd’hui et poésie de demain ” en *Figures et Caractères*, Paris, Mercure de France, 1901.

RÉGNIER, Henri de, “ Souvenirs sur Oscar Wilde ”, *La Revue blanche*, Tome 9, 1895/07-1895/12, pp. 529-531, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344304470/date> [Consultado el 10 de septiembre de 2018].

RÉGNIER, Henri de, “ Sur Mallarmé ” en *Proses Datées*, Paris, Mercure de France, 1925, pp. 21-30.

REGNIER, Henri de, *Aréthuse*, París, Librairie de l'Art Indépendant, 1895.

RÉGNIER, Henri de, *Couleur du temps*, París, Mercure de France, 1921.

RÉGNIER, Henri de, *Esquisses Vénitiennes*, París, Mercure de France, 1920.

RÉGNIER, Henri de, *Histoires Incertaines*, París, Mercure de France, 1919.

RÉGNIER, Henri de, *L'Amphisbène*, París, Mercure de France, 1912

RÉGNIER, Henri de, *La canne de jaspe*, París, Mercure de France, 1926.

REGNIER, Henri de, *La cité des eaux*, París, Mercure de France, 1902.

REGNIER, Henri de, *La sandale ailée*, París, Mercure de France, 1906.

RÉGNIER, Henri de, *Le plateau de laque*, París, Mercure de France, 1913.

REGNIER, Henri de, *Les Amants singuliers*, París, Mercure de France, 1923.

RÉGNIER, Henri de, *Les bonheurs perdus*, París, Mercure de France, 1924.

REGNIER, Henri de, *Les Cahiers Inédits (1887-1936)*, París, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2002.

RÉGNIER, Henri de, *Poèmes 1887-1892*, París, Mercure de France, 1897, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9672091n/f131.item.texteImage> [Consultado el 28/03/2018].

ESTUDIOS SOBRE HENRI DE RÉGNIER

BESNIER, Patrick, *Henri de Régner. De Mallarmé à l'Art déco*, Paris, Fayard, 2015.

BUENZOD, Emmanuel, *Henri de Régner*, Avignon, Aubanel, 1966.

CLOUARD, Henri. 1911. “ L'oeuvre d'Henri de Régner ”, *Revue Critique des idées et des livres*, n°12, 273-289.

DE LACRETELLE, Jacques, *Discours de réception de Jacques de Lacretelle*, le 27 janvier 1938, disponible en <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jacques-de-lacretelle> [Consultado el 23 enero 2019].

DE MUN, Albert, *Réponse au discours de réception d'Henri de Régner*, le 18 janvier 1912, disponible en <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-dhenri-de-regnier> [Consultado el 23 enero 2019].

DE VISAN, Tancrede, “ Henri de Régner et la vision centrale ”, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, pp. 70-71.

DÉCHANET-PLATZ, Fanny, “ À la rencontre du temps passé. Mémoire et souvenir chez Henri de Régner ” en *Henri de Régner, tel qu'en lui-même enfin ?*, Bertrand Vibert dir., Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 247-260.

DUFOUR, Elodie, *Comment peut-on être classique au tournant des XIXe et XXe siècles ?* Littératures, Université Grenoble Alpes, 2017. Français. <NNT: 2017GREAL016>. <tel-01822639>

ESSAWY, Géhane, *Henri de Régner romancier. Du psychologique au narratif : à la recherche d'un moi et d'un amour perdus*, Thèse de doctorat, Jean-Louis Backès directeur, Université Paris IV, Janvier 2000.

KRASNOVA, Marina, *Les mondes parallèles dans l'oeuvre de Henri de Régner (Histoires Incertaines)*, directeur de thèse Madame Monique Gosselin-Noat, Soutenue le 20/12/2003 à Paris X Nanterre.

LÉAUTAUD, Paul, *Henri de Régner*, Sansot, 1904.

LEGUY, Adeline, *Henri de Régner et Venise*, Tesis doctoral, Université du Maine, 2002, disponible en <http://www.theses.fr/2002LEMA3005>

LOSCO-LENA, Mireille, “ *La Gardienne*, un poème théâtral symboliste et Nabi ” en *Henri de Régner, tel qu'en lui-même enfin ?*, Bertrand Vibert dir., Paris, Classiques Garnier, 2014., pp. 49-61.

MAURIN, Mario, “ Henri de Régner et l'art du roman ”, *Mercure de France*, n° 1215, janvier 1965 (Tome 353), pp. 70- 99.

MAURIN, Mario, “ Henri de Régner et le labyrinthe ”, *Modern Language Notes*, n° 78, 3, 1963, pp. 242-251.

MAURIN, Mario, *Henri de Régner : le labyrinthe et le double*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1972.

MILLY, Jean, “ *La Double Maîtresse*, ou Henri de Régner à la mémoire de Proust ”, *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, pp. 17-35.

MILLY, Jean, “ Proust et Henri de Régner, modes proustiens de l’intertextualité ”, *Revue d’Histoire Littéraire de France*, 2000/1, n° 100, pp. 27-44.

MORTELETTE, Yann, “ Henri de Régner portraitiste du Parnasse ” en *Les journaux de la vie littéraire: Actes du colloque de Brest, 18-19 de octobre 2007* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, disponible en <<http://books.openedition.org/pur/38899>> [Consultado el 29 noviembre de 2017].

PRELIA, <https://prelia.hypotheses.org/57> [Consultado el 13 de abril de 2018].

QUIRINY, Bernard, *Monsieur Spleen. Notes sur Henri de Régner*, París, Seuil, 2013.

SCHNEIDER, Marcel, *Préface* en Henri de Régner, *Histoires Incertaines*, París, Capitale, 1991, pp. 7-10.

SCHUH, Julien, “ Henri de Régner dans les revues (1885-1911) ” en *Henri de Régner tel qu’en lui-même enfin ?*, Bertrand Vibert dir., París, Classiques Garnier, 2014., pp. 63-77.

SOCIÉTÉ DES LECTEURS D’HENRI DE RÉGNIER, <https://slhdr.hypotheses.org/>

VIBERT, Bertrand (éd.), *Contes symbolistes*, Vol. II, Grenoble, ELLUG, 2011.

VIBERT, Bertrand, *Poète, même en prose*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

VICENS-PUJOL, Carlota, “ *En Espagne* ” d’*Henri de Régnier*, Berna, Peter Lang, 2017.

VIEGNES, Michel, “ L’‘Entrevue’ ou la transparence du fantastique ” en *Henri de Régnier tel qu’en lui-même enfin ?*, Bertrand Vibert dir., Paris, Classiques Garnier, 2014., pp. 113-125.

YAOUANQ TAMBY, Émilie, *L’indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)*, Thèse sous la direction de Jean-Louis Backès, Paris-Sorbonne, 2011.

ESTUDIOS GENERALES

“ Grimoire ”, *Le trésor de la langue française informatisé*, disponible en <http://www.le-trésor-de-la-langue.fr/definition/grimoire> [Consultado el 20 de abril de 2018].

“ Histoire de Grévin des fondateurs à nos jours ”, disponible en <http://www.grevin-montreal.com/fr/montreal/histoire-de-grevin> [Consultado el 5 de febrero de 2018].

“ Over 250 years of extraordinary history... ”, disponible en <https://www.madametussauds.com/london/en/latest-news-and-about/our-history/>

[Consultado el 5 de febrero de 2018].

“ Souvenirs de l’Italie, n° 5 ”, *Revue britannique*, Tome 15^{ème}, París, 1827/11-1827/12, pp. 317-337, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9752713j> [Consultado el 12/03/2018].

ALBOUY, Pierre, *Mythes et Mythologie dans la littérature Française*, París, Armand Colin, 1969.

AMARTIN–SERIN, Annie, *La Création défiée. L’homme fabriqué dans la littérature*, París, Presses Universitaires de France, 1996.

AMPÈRE, Jean-Jacques, *Le Globe*, 2 de agosto de 1828.

Antología de la poesía romántica francesa, edición bilingüe de Rosa de Diego, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2000.

ASSUNCAO, Luisa, “ Réflexions sur le mythe de la femme fatale : Pierre Louÿs et la femme et le pantin ”, *Cuadernos do IL*, Porto Alegre, n° 45, diciembre de 2012, pp. 157-174.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, París PUF, coll. Quadrige, 2016.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, París, J. Corti, 2004.

BACKÈS, Jean-Louis, “ La pratique du symbole ”, *Littérature*, n° 40, 1980, pp. 3-17, disponible en http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_40_4_2144

BALLESTEROS, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998.

BALLESTRIERO, Roberta, “Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera”, *Brumal*, Vol. IV, n° 2 (otoño 2016), pp. 93-115.

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló Ed., Sevilla, Alfar, 1994.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, la Renaissance du Livre, 2000.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, París, Seuil, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, “ Notes nouvelles sur Edgar Poe ”, Préface des *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, 1857, en Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, París, Garnier Flammarion, 1968.

BAUDRILLARD, Jean y Marc GUILLAUNE, *Figures de l'altérité*, París, Descartes & Cie, 1994.

BEAUCHAMP, Hélène, “ La marionnette contre l'acteur : enjeux et apports d'un débat théâtral (du romantisme aux avant-gardes) ” en *La vie filmique des marionnettes* [en

ligne]. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, pp. 91-106, disponible en <<http://books.openedition.org/pupo/810>> [Consultado el 26 février 2018].

BÉDOUIN, Jean-Louis, *Les Masques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

BÉGUIN, Albert, “ E.T.A. Hoffmann ” en *Création et destinée, essais de critique littéraire*, Choix de textes et Notes par Pierre Grotzer, Tome I, Paris, Seuil, 1973, pp. 99-121.

BÉGUIN, Albert, *Gérard de Nerval*, Paris, José Corti, 1984.

BÉGUIN, Albert, *L'Âme Romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991.

BELLEMIN-NOËL, Jean, “ De formes fantastiques aux thèmes fantastiques ”, *Littérature* 2, mai 1971, pp. 103-119.

BELLEMIN-NOËL, Jean, “ Notes sur le fantastique, textes de Théophile Gautier ”, *Littérature* 8, décembre 1972, pp. 3-23.

BENOIT, Claude, “ Quand “ je ” est un autre. À propos d'Une belle matinée de Marguerite Yourcenar ”, *Relief* 2 (2), 2008, pp. 145-160, disponible en <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.150/>

BENZ, Ernst, *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 1968.

BERCOT, M., “ Poétique et ambiguïté dans les *Chimères* ” en Société des études Romantiques, *Le rêve et la vie: Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, Paris, SEDES, 1986, pp. 97-108.

BESSIÈRE, Irene, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

BEUGNOT, Bernard, “ Poétique de la rêverie ” en *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Honoré Champion, 1994, pp. 371-400.

BOUSQUET, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne), essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Marcel Didier, 1964.

BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor, 1999.

BOZETTO, Roger, “ Nodier et la théorie du fantastique ”, *Europe*, n° 614-615, juin-juillet 1980, pp. 70-77, disponible en <http://www.noosphere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=405>]

BOZETTO, Roger, “ Un discours du fantastique ? ” en *Du fantastique en Littérature : figures et figurations*, Max Duperray ed., Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, pp. 55-68.

BOZZETTO, Roger, “ Un fantastique de rêve ” en *Nodier*, Dijon, Publication de l'Université de Bourgogne, 1998, disponible en <http://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=395>

BOZZETTO, Roger, *Le fantastique dans tous les états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

BOZZETTO, Roger, *Mondes fantastiques et réalités imaginaires*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques: des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.

BRAVO, Víctor, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1987.

BRIDIER, Sophie, *Le cauchemar : étude d'une figure mythique*. Littératures. Université de la Réunion, 1999. Français. <NNT : 1999lare0022>. <tel-00572678> [Consultado el 20 de marzo de 2018].

BRION, Marcel, *L'Allemagne Romantique*, París, Albin Michel, 1962.

BRION, Marcel, *Léonard de Vinci*, París, Albin Michel, 1995.

BRION, Marcel, *Les labyrinthes du temps*, París, José Corti, 1994.

BRUNEL, Pierre, “ L’ “ au-delà ” et l’ “ en-deça ” : place et fonction des mythes dans la littérature symboliste ”, *Neohelicon : Acta Comparationis Literarum*, Budapest, septiembren 1974, 2 (3-4), pp. 11-29.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, PUF, 1992.

BULVER, Kathryn M., *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Washington D.C./ Baltimore, San Francisco, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Viena, Paris, Peter Lang, 1995.

BÜRGER Christa y Peter BÜRGER, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne à Blanchot*, Madrid, Akal, 2001.

CABANÈS, Jean-Louis, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

CAILLOIS, Roger, *Au Coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CAILLOIS, Roger, *Images, Images...*, Paris, José Corti, 1966.

CAMET, Sylvie, *L'un, l'autre ou le double en question : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1995.

CASTEX, Pierre-Georges, “ Walter Scott contre Hoffmann. Les épisodes d’une rivalité littéraire en France ” en *Mélanges d’histoires littéraires offerts à Daniel Mornet*, Paris, Nizet, 1951, pp. 169-176.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

CHESNAIS, Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.

CHEYMOL, Pierre, *Les empires du rêve*, Paris, José Corti, 1994.

CHINCHOLLE-QUÉRAT, Geneviève, *Identité et altérité à travers deux contes. Voyage initiatique et poétique*, Paris, L'Harmattan, 2013.

CLARETIE, Jules, *Préface* en Jules Lermina, *Histoires Incroyables*, Paris, L. Boulanger, 1895, pp. I-IV, disponible en gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k640632 [Consultado el 7 de agosto de 2018].

D'AUREVILLY, Jules Barbey et Charles BAUDELAIRE, *Sur Edgar Poe*, présentation de Marie-Christine Natta, Bruselas, Éditions Complexe, “ Le Regard littéraire ”, 1990.

D'AUREVILLY, Jules Barbey, *Le pays*, 27 juillet 1853.

DE DIEGO, Rosa, “Lo fantástico en el cuento decadente” en *Le récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe / El relato fantástico en lengua francesa de Hoffmann a Poe*, Concepción Palacios Bernal, (ed.), Murcia, Edieser, 2009, pp. 167-180.

De l'Un à l'Autre. Les discours sur l'altérité, de Montaigne à Grand Corps Malade, présentation, notes, dossier et cahier photos par Mathilde Schuhmacher, Paris, Flammarion, 2016.

DE PALACIO, Jean, *Les Métamorphoses de Psyché. Essai sur la décadence d'un mythe*, Biarritz, Éditions Séguier, Atlantica, 2000.

DE PALACIO, Jean, *Les Perversions du merveilleux*, París, Éditions Séguiér, 1993.

DE PALACIO, Jean, *Pierrot Fin de siècle*, París, Éditions Séguiér, 1990.

DE SIKE, Yvonne, *Les masques : rites et symboles en Europe*, París, La Martinière, 1998.

DÉCAUDIN, Michel y Daniel LEUWERS, *Histoire de la littérature française. De Zola à Apollinaire*, Claude Pichois (dir.), París, Garnier-Flammarion, 1996.

DECOTTIGNIES, Jean, *Essai sur la poétique du cauchemar à l'époque romantique*, París, Université Paris-Sorbonne, 1970.

DEDEYAN, Charles, *Le nouveau mal du siècle. De Baudelaire à nos jours*, París, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1968.

DEL PRADO BIEZMA, Javier, “ Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno) ”, *Revista de Filología*, 28, enero 2010, pp. 95-121.

DESMARETS, Hubert, *Création littéraire et créatures artificielles : L'Ève future, Frankenstein, Le Marchand de sable ou le je(u) du miroir*, París, Éd. du temps, 1999.

Dictionnaire de l'Académie Française, 2 vol., Vol. 1 (A-H), París, France Expansion, 1972, (reproducción de la 7ª edición de F. Didot, 1878).

Dictionnaire de la spiritualité ascétique et mystique, Tome 10, París, Beauchesne, 1977.

Dictionnaire des mythes littéraires, Pierre Brunel, dir., París, Éd. Du Rocher, 1988.

DIEZ DEL CORRAL, Luis, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957.

DOCTEUR NÉOPHOBUS, “ Les marionnettes 1ère partie ”, *Revue de Paris*, XI, Paris, 1842, pp. 5-19, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5802472d> [Consultado el 14/02/2018].

DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.

DURAND-DESSERT, Liliane, “ L’un et l’autre, Nerval, Rimbaud et Lautréamont, Le problème de l’altérité dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont ” en *L’image de l’autre dans la littérature française*, Omer Massoumou, dir., Paris, L’Harmattan, 2004, pp. 147-155.

EIGELDINGER, Marc, “ La Voyance avant Rimbaud ” en Arthur Rimbaud *Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871)*, Gérard Schaeffer (éd.), Ginebra, Librairie Droz, 1975.

ELGART, Jutta, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George)*. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Français. <NNT : 2014TOU20057>. <tel-01256620>

ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard “Folio Essais”, 1963, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504096>

ELIADE, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe : entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris, P. Belfond, 1978.

Être et se connaître au XIXe siècle John E. Jackson, Juan Rigoli y Daniel Sangsue éd., Ginebra, Les Éditions Métropolis, 2006.

FABRE, Jean, “ Pour une sociocritique du fantastique ” en *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, “ Cahiers de l’Hermétisme ”, 1991, pp. 44-55.

FABRE, Jean, *Le miroir de la sorcière*, Paris, Corti, 1992.

FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

FERNANDEZ BRAVO, Nicole, *Le double, emblème du fantastique*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Alianza Diccionarios, 1980.

FINNÉ, Jacques, *La Littérature Fantastique, essai sur l’organisation surnaturelle*, Bruselas, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1980.

FOUCART, Claude, “ Le *Narcisse* de Gide (1893) ou le passage du mythe au symbole ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 241-252.

FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison : histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Union générale d’éditions, 1964.

FRAPPIER, Jean, “ Variations sur le Thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève ” en *Le thème du miroir dans la littérature française, Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises* (2^{ème} journée), n° 11, mai 1959, Paris, Les Belles Lettres, pp. 134-158.

FREUD, Sigmund, “Introducción al narcisismo” en *Obras Completas*, vol. 14 (1914-1916), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979, pp. 65-98.

FREUD, Sigmund, “La psicología de las masas y análisis del Yo” en *Obras Completas*, vol. 18 (1920-1922), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979, pp. 63-136.

FREUD, Sigmund, “Lo Ominoso” en *Obras Completas*, vol. 17 (1917-19), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, PUF, 2010.

FRØLICH, Juliette, “ Face à son Coeur, Narcisse fin de siècle ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 287-298.

GARCIA GUAL, Carlos, “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos” en *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, (coord.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Honoré Champion, 1999.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

GIDE, André, *Le traité du Narcisse, Théorie du Symbole*, en *Le retour de l'enfant prodigue*, París, Gallimard, 1948.

GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves*, París, José Corti, 1993.

Grand Dictionnaire de la Philosophie, sous la direction de Michel Blay, París, Larousse, 2003. Entrada *Altérité*.

Grand Larousse de la langue française en sept volumes, sous la direction de Louis Guilbert, René Lagane et Georges Niobey, París, Librairie Larousse, 1989 (édition originale 1986), tome premier A-CIP.

GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, París, PUF, 1992.

GUILLAUME, J., “ Genèse des *Chimères* ” en Société des études Romantiques, *Le rêve et la vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, París, SEDES, 1986, pp. 79-82.

HAREL, Simon, “ L’humain jetable. Architectures précaires du quotidien ” en *Quel autre? L’altérité en question*, Pierre Ouellet et Simon Harel dirs., Montréal, VLB Éditeur, 2007, pp. 351-378.

HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier, *La conciencia romántica*, Madrid, Tecnos, 1995.

HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000.

HOFFMANN, E.T.A., *Contes fantastiques*, 8 vol., París, Renduel, 1832-1836, tome I, disponible en [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b/f20.image.r=sur_hoffmann et les compositions fantastiques](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b/f20.image.r=sur_hoffmann_et_les_compositions_fantastiques)

HURET, J., “ *Aurélia*, ordre et désordre ” en Société des études Romantiques, *Le rêve et la vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, París, SEDES, 1986, pp. 205-212.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le symbolisme*, París, Le Livre de Poche, 2004.

Image et pathologie au XIX^e siècle, Paolo Tortonese (dir.), París, l'Harmattan; Bergamo, Bergamo university press, Sestante, 2008.

IMBERT, Christophe, “ La grande mélancolie des Dieux titaniques : une approche de la “ métaphysique terrienne ” des poètes de la Romania ” en *La mythologie de l'Antiquité à la Modernité*, J.-P. Aygon, C. Bonnet y C. Noacco dirs., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

JACERME, Pierre, *La Folie*, París, Bordas, 1989.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986.

JAMES, Tomy, *Vies secondes*, París, Gallimard, 1997.

JEANNERET, Michel, “ La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours ”, *Romantisme*, n° 27, 1980, pp. 59-75.

JOHNSTON, Marlo, *Guy de Maupassant*, París, Fayard, 2012.

JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972.

JONSSON, Einar Már, *Le miroir : naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE, *Visage du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

JULLIARD, Suzanne, *Rêve et rêverie*, Paris, Classiques Hachette, 1973.

JUNG, C. G., *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992.

JUNG, C.G., *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998.

JUSZEZAK, Joseph, *Les sources du Symbolisme*, Paris, SEDES, 1985.

KILLEN, Alice M., *Le roman terrifiant ou Roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Honoré Champion, 1967.

KÖHLER, Ingeborg, *Baudelaire et Hoffmann*, Upsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia, n° 27, 1979.

KRALJ, Lado, “ Le théâtre d'Androïdes ”, *Babel* [En ligne], 6, 2002, mis en ligne le 21 novembre 2012, disponible en <http://journals.openedition.org/babel/1977> [Consultado le 17 avril 2018].

La folie : création ou destruction ?, Cécile Brochard et Esther Pinon (dirs.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

LACAN, Jacques, “ Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ”, *Revue française de psychanalyse*, París, nº 4, octobre-diciembre 1949, volume 13, pp. 449-455.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Teoría y realidad del otro*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, Ginebra-París, Slatkine Reprints, 1982 (édition de París 1866-1879), tome I, A.-ARC.

Le Grand Robert de la Langue Française de Paul Robert, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, París, Éditions Le Robert, 1989 (1^e édition 1951-1966), tome IV, Entr-Gril.

Le Grand Robert de la Langue Française de Paul Robert, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, París, Éditions Le Robert, 1989 (1^e édition 1951-1966), tome I, A-Bio.

LE GUENNEC, Jean, *États de l'inconscient dans le récit fantastique : 1800-1900*, París, l'Harmattan, 2002.

LE GUENNEC, Jean, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, París; Budapest; Turín, L'Harmattan, 2003.

Le Petit Robert de la Langue Française, Josette Rey-Debove y Alain Rey (eds.), París, Éditions Le Robert, Nouvelle édition millésime 2015.

Le récit de rêve, Christian Vandendorpe (dir.), Québec, Nota Bene, 2005.

LEMONNIER, Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Auber Éditions Montaigne, 1947.

LEOUTRE, Gilbert y Pierre SALOMON, *Baudelaire et le Symbolisme*, Paris, Masson et Cie, 1970.

LEVY-STRAUSS, Claude, “ La structure des mythes ” en *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999 (réimpression de l'édition Hachette, 1877), tome 3. Esquive-Jubis.

LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999 (réimpression de l'édition Hachette, 1877), tome 1. A-Concret.

LLOYD, Rosemary, *Baudelaire et Hoffmann : Affinités et Influences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

LOJO TIZÓN, M^a del Carmen, “La transgresión del género en Rachilde”, *Anales de Filología Francesa*, n° 25, 2017, pp. 113-131.

LOVECRAFT, H.P., *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 2002.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, “ La perception de l'autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle ”, *Tangence*, n° 51, mai 1996, pp. 51-66.

MAETERLINCK, Maurice, “ Menus propos : Le théâtre ”, *La Jeune Belgique*, série 1, tome 9 (n°1-12), Bruxelles, 15 janvier 1890 - Décembre 1890, pp. 331-336. *Digitheque Revues littéraires belges*, disponible en <http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c12716> [Consultado el 25/04/2018].

MAETERLINCK, Maurice, *Préface*, pp. I-XVIII, en Maurice Maeterlinck, *Théâtre, Paris-Ginebra, Honoré Champion 1979, réimpression par Slatkine Reprints de l'édition de Paris-Bruselas, 1901-1902*.

MAGNIN, Charles, *Histoire des marionettes en Europe, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy, 1862. [1^o edición 1852].

MAINDRON, Ernest, *Marionnettes et guignols. Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Félix Juven, 1900.

MAINGUENEAU, Dominique, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie, 1999.

MALLARMÉ, Stéphane, “ Crayonné au théâtre ” en *Divagations*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897, pp. 153-163, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb124069540> [Consultado 25/04/2018].

MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1897.

MARCHETTI, Adriano, “ Le *Narcisse* de Gide et le mythe de l'androgynie ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 253-262.

MARQUER, Bertrand, *Les romans de la Salpêtrière : réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Ginebra, Droz, 2008.

MARQUER, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014.

MARTIN LOPEZ, Rebeca, *La manifestación del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro, María Luisa Lobato (coordinadora), Madrid, Visor Libros, DL 2011.

MAUPASSANT, Guy de, “ Adieu mystères ”, *Le Gaulois*, 8 novembre de 1881, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524040z.item> [Consultado el 7 de agosto de 2018].

MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, Marie-Claire Bancquart ed., Paris, Bordas “ Classiques Garnier ”, 1989, pp. 9-10.

Maupassant inédit, Jacques Bienvenu ed., Aix-en-Provence, Edisud, 1993.

MEITINGER, S., “ Quelques hypothèses à propos de l'hermétisme des *Chimères* ” en Société des études Romantiques, *Le rêve et la vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, Paris, SEDES, 1986, pp. 135-148.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du Miroir*, Paris, Imago, 1994.

MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MERCIER, Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, I, *Le symbolisme français*, Paris, Nizet, 1969.

MICHAUD, Guy, “ Le thème du miroir dans le symbolisme français ” en *Le thème du miroir dans la littérature française, Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises* (2^{ème} journée), n° 11, mai 1959, Paris, Les Belles Lettres, pp. 199-216.

MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie, “ Le Narcisse ou l'amant de lui-même de Jean-Jacques Rousseau ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 193-202.

MILNER, Max et Claude PICHOS, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire*. Claude Pichos (dir.), Paris, Garnier-Flammarion, 1996.

MILNER, Max, “ Le peintre fou ”, *Romantisme*, 1989, n° 66 Folie de l'art, pp. 5-21, disponible en http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_66_5624

MILNER, Max, “ Narcisse maléfique : le thème du miroir chez Théophile Gautier ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 217-230.

MILNER, Max, *La fantasmagorie, essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

MOREAS, Jean, “ Un manifeste littéraire ”, *Le Figaro*, 18 septembre 1886, n°38, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f2.item>

MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.

NERVAL, Gérard de, *Aurélia, Un roman à faire, Lettres à Aurélia*, Paris, Lachenal & Ritter, 1985.

NERVAL, Gérard de, *Obra literaria. Poesía y prosa literaria*, Traducción, prólogo y notas de Tomás Segovia, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2004.

NICOLL, Allardyce, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977.

NODIER, Charles, *Contes*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1979.

NODIER, Charles, *De quelques phénomènes du sommeil*, Textes de Nodier présentés par Emmanuel Dazin, Burdeos, Le Castor Astral, 1996.

ORWAT, Florence, *L'invention de la rêverie. Une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

OUELLET, Pierre, “ Le principe d'altérité. Introduction ” en *Quel autre? L'altérité en question*, Pierre Ouellet et Simon Harel dirs., Montréal, VLB Éditeur, 2007, pp. 7-43.

PAGAN LOPEZ, Antonia, “ Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique ”, *Anales de Filología Francesa*, n° 14, 2005-2006, pp. 199-216.

PALACIOS BERNAL, Concepción, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986.

PAYFA, Jean-François, *L'art de la nouvelle*, Gerpennes, Quorum, 1999.

PELLISIER, Georges, *Études de littérature contemporaine*, Paris, Perrin et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1898, pp. 32-33.

PEYLET, Georges, “ Le moi spéculaire dans la littérature in de siècle ” en *Miroirs et reflets, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe*, n° 4, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 1989, pp. 127-161.

PEYRONIE, André, “ Labyrinthe ” en *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel, dir., Monaco; [Paris], Éd. du Rocher, 1994, pp. 884-921.

PICARD, Edmond, “ Le fantastique réel ”, *Le juré*, Bruselas, Vve Monnom, 1887, pp. XXV-XLVII, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002430> [Consultado el 7 de agosto de 2018].

PICHOIS, Claude, *Le mythe de Poe* en Edgar A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, Claude Richard (éd.), Paris, Robert Laffont, 1989, pp. 9-23.

PICOT, Jean-Pierre, “ L'intrus, l'autre et moi-même ”, *Cahiers du GERF*, N° 4, 1993, pp. 112-129.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

PIERROT, Jean, *Le rêve : De Milton aux surréalistes*, París, Bordas, 1985.

POE, Edgar A., “ La Genèse d’un poème ” en Edgar A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, Claude Richard (éd.), París, Robert Laffont, 1989.

POE, Edgar A., *Obras en prosa de Edgar Allan Poe*, traducción de Julio Cortázar, Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 2 vol., 1969.

PONNAU, Gwenhaél, *La folie et la littérature fantastique*, París, Éditions du CNRS, 1987.

PRINCE, Nathalie, (éd.), *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, París, Robert Laffont, 2008.

PRINCE, Nathalie, *La littérature fantastique*, París, Armand Colin, 2015.

QUIRINY, Bernard, *Monsieur Spleen. Notes sur Henri de Régnier*, París, Seuil, 2013.

RAITT, A.W., *Villiers de l’Isle-Adam et le mouvement symboliste*, París, José Corti, 1986.

RANK, Otto, *Une étude sur le Double*, París, Denoël et Steele, 1932.

Reescrituras de los mitos en la literatura, Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, (coor.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

REY, Jean-François, “ Autrui dans la pensée des droits de l’homme : à priori invisible et richesse du visible ” en *Altérités: entre visible et invisible*, Jean-François Rey dir., París, L’Harmattan, 1998, pp. 21-46.

REYNAUD, Jean-Pierre, “ Metaphore et miroir ” en *Miroirs et reflets, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe*, n° 4, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 1989, pp. 107-126.

RICHTER, Anne, *Le fantastique féminin d'Anne Radcliffe à Patricia Highsmith*, Éditions Complexe, 1995.

RICHTER, Anne, *Le fantastique féminin: un art sauvage*, Lausana, L'Âge d'Homme, 2011.

RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.

RIMBAUD, Arthur, *Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871)*, Gérard Schaeffer (ed.), Ginebra, Librairie Droz, 1975.

RIPA, Yannick, *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire des Français au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Olivier Orban, 1988.

RISCO, Antonio, *Literatura Fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.

ROAS, David, *Teoría de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001.

ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

RONSE, Henri, “ Le labyrinthe, espace significatif ”, *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, 9-10, 1965-1966, pp. 27-43.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, París, Plon, 1972.

RUEDA, Ana, *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid, Fundamentos, 1998.

SAINT-ANTOINE (Henri Mazel), “ Qu’est-ce que le symbolisme? ”, *L’Ermitage*, janvier-juin 1894 (vol. 8), Ginebra, Slatkine Reprints, 1968, pp. 332-337.

SAN JOSE PLANA, Adrià, “Las representaciones figurativas y la literatura fantástica”, *Brumal*, Vol. V, nº 2 (otoño 2017), pp. 267-284.

SAND, Georges, “ Le théâtre des marionnettes de Nohant ” en *Dernières Pages*, París, Calmann Lévy, 1877, pp. 123-179, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884050c> [Consultado el 12/3/2018].

SAND, Maurice, *Masques et bouffons, comédie italienne*, préface de George Sand, 2 vols., París, A. Lévy fils, 1862.

SANTARCANGELI, Paolo, *Le Livre des labyrinthes : histoire d'un mythe et d'un symbole*, París, Gallimard, 1974.

SARRAZAC, Jean-Pierre, “ Reconstruire le réel ou suggérer l’indicible ” en *Le théâtre en France. Du Moyen Âge à nos jours*, Jacqueline Jomaron ed., París, Armand Colin, 1992, pp. 705-730.

SATIAT, Nadine, *Maupassant*, París, Flammarion, 2003.

SCHARER, R., “ Nerval juge d’ *Aurélia* ” en Société des études Romantiques, *Le rêve et la vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, Paris, SEDES, 1986, pp. 249-260.

SCHLOSSMAN, Beryl, “ Le retour du regard : Psyché, le féminin et les voiles de l’allégorie ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000 pp. 365-375.

SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985.

SCHNEIDER, Marcel, *Le Labyrinthe de l’Arioste. Essai sur l’allégorique, le légendaire et le stupéfiant*, Paris, Grasset, 2003.

SCHUBERT, Gotthilf Heinrich, *La symbolique du rêve*, traduit et présenté par Patrick Valette, Paris, Albin Michel, 1982.

SCHWOB, Marcel, “ Robert Louis Stevenson ”, *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1896, pp. 95-115, disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2412779.r=spicil%C3%A8ge?rk=42918;4>

[Consultado el 11 de septiembre de 2018].

SCHWOB, Marcel, *Coeur double*, Paris, H. Jonquières, 1925, pp. XII-XIII, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9691659r> [Consultado el 7 de agosto de 2018].

SCOTT, Walter, “ Sur Hoffmann et les compositions fantastiques ” en Hoffmann, E.T.A., *Contes fantastiques*, I, Paris, Renduel, 1832, pp. V –XXXV, disponible en

[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b/f20.image.r=sur_hoffmann_et_les
compositions fantastiques](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b/f20.image.r=sur_hoffmann_et_les_compositions_fantastiques)

SEGADE, Manuel, *Narciso fin de siglo*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2008.

SHINODA, C., “ Origine et fonction du double dans *Aurélia* ” en Société des études Romantiques, *Le rêve et la vie : Aurélia, Sylvie, Les Chimères*, París, SEDES, 1986, pp. 261-274.

SIBÓN MACARRO, Teresa-G., “Consciencia e inconsciencia en el yo como proceso” en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló Ed., Sevilla, Alfar, 1994.

SOZZI, Lionello, “ Amour et Psyché entre romantiques et décadents ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 377-391.

STEINMETZ, Jean-Luc, “ Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval ”, *Littérature*, 2010/2 (n° 158), pp. 105-116, disponible en <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-2-page-105.htm> [Consultado el 11/08/2018].

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, París, PUF, 1990.

STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, revision du texte et préface par Henri Martineau, 3 vol., París, Le Divan, 1927, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6935r> [Consultado el 16 de abril de 2018].

STEVENSON, R.L., “ Cet autre moi, mon compagnon... ” en *Essais sur l'art de la fiction*, Michel Le Bris ed., Paris, Éditions Payot, 1992, pp. 406-410.

STEVENSON, R.L., “ Un chapitre sur les rêves ” en *Essais sur l'art de la fiction*, Michel Le Bris ed., Paris, Éditions Payot, 1992, pp. 353-366.

SWAIN, Glays, *Dialogue avec l'insensé : essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, 1994.

SWEDENBORG, Emanuel, *Traité des représentations et des correspondances*, Paris, Éditions de La Différence, 1985.

TEICHMANN, Elizabeth, *La fortune d'Hoffmann en France*, Paris-Genève, Droz-Minard, 1961.

TLFI : *Trésor de la langue Française informatisé*, disponible en <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine [Consultado el 9 de marzo de 2019].

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

TRIPET, Arnaud, *La Réverie littéraire. Essai sur Rousseau*, Ginebra, Droz, 1979.

TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.

TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence, Le double en Europe*, Paris, PUF, 1996.

TROUBETZKOY, Wladimir, “ Le double poïétique de Jean-Paul à Dostoïesvski ” en *Figures du doubles dans les littératures européennes*, études réunies et dirigées par Gérard Conio, Lausana, L’Âge d’Homme, 2001, pp. 45-54.

VAX, Louis, *L’art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1974.

VAX, Louis, *La séduction de l’étrange*, Paris, PUF, 1987.

VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.

VERHAEREN, Émile, *Art Moderne*, 12/09/1886, en Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Ginebra, Éditions Skira, 1982.

VIATTE, Auguste, *Les sources occultes du Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 1979.

VOLPILHAC-AUGER, Catherine, “ Narcisse au miroir de la fable ou les métamorphoses d’Ovide ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 23-34.

ZAALENE, Sabine, “ *Peindre, c’est embrasser la surface de la source* : Narcisse, la Peinture dans les oeuvres françaises du XVIIIe siècle ” en *Isis, Narcisse y Psyché, Entre Lumières et Romantisme*, Pascale Auraix-Jonchière (ed.), Clermont-Ferrand, Presse Universitaires Blaise-Pascal, 2000, pp. 181-192.

